

CO
MB
IN E



AVANT-PROPOS

Depuis près de trente ans, la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia présente une exposition des œuvres d'étudiants de 1^{er} cycle. Cette année, la Galerie FOFA accueille seize artistes aux pratiques et aux cadres conceptuels variés.

Cette exposition dynamique s'articule autour des idées de matérialité, d'artifice, de symbolisme, de portrait, d'emplacement et d'identité culturelle. Elle rend hommage au passé des créateurs et des réflexions sur les tendances sociales actuelles.

Plusieurs artistes ont invité des musiciens et des danseurs à participer à leur production artistique. En effet, la pratique transdisciplinaire demeure une démarche intéressante dans le processus de création.

Qu'il s'agisse de formes d'art traditionnelles comme l'huile sur toile ou d'installations multimédias, les œuvres révèlent la diversité des talents que l'on retrouve à la Faculté des beaux-arts.

Combine regroupe des étudiants des programmes d'arts, d'histoire de l'art et de design. Les exposants ont profité des judicieux conseils de professeurs de chacun de ces départements.

La Galerie FOFA remercie les étudiants, les employés et les professeurs qui se réunissent avec enthousiasme pour présenter l'exposition Combine 2014.

La directrice de la Galerie FOFA
Jennifer Dorner

FOREWORD

For nearly three decades, Concordia University's Faculty of Fine Arts has presented an annual undergraduate exhibition. This year, the FOFA Gallery welcomes sixteen artists from a range of practices and distinct conceptual frameworks.

This dynamic exhibition flows through ideas around materiality, artifice, symbolism, portraiture, place and cultural identity. There is homage to artists past and reflections on current trends in mainstream society.

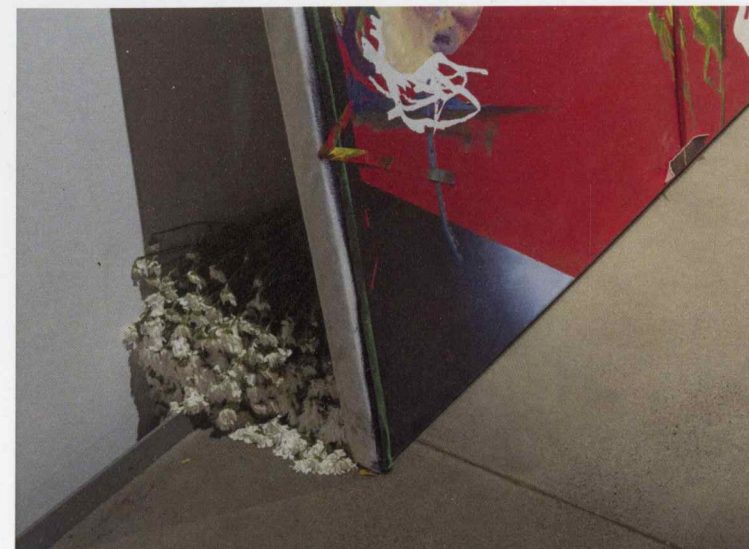
Several artists invited musicians and dancers to participate in the production of their works, proving that cross-disciplinary practice continues to be an engaging approach within the creative process.

From traditional oil paint on canvas to multimedia installations, the works reveal the breadth of talent found within the faculty of fine arts.

The Combine exhibition brings together students from the studio arts, art history and design programs with dedicated guidance from professors in each of these departments.

The FOFA Gallery wishes to thank the community of students, staff and faculty who have enthusiastically come together to present Combine 2014.

Jennifer Dorner
Director, FOFA Gallery



DAVID BELLEMARE

Artiste / Artiste

Diplômé de l'Université Concordia, David

Bellemare a terminé ses études de baccalauréat en 2014. Originaire de Gatineau, au Québec, il réside et travaille à Montréal. Au cours des dernières années, il a participé à de nombreuses expositions collectives présentées à l'échelle locale et internationale. Sa pratique artistique se situe entre les frontières traditionnelles de la peinture, de la sculpture et de l'installation. David Bellemare est aussi magicien.

David Bellemare completed his bachelor's degree at Concordia University in 2014. Originally from Gatineau, Quebec, he now lives and works in Montreal. In recent years, he has shown artwork in multiple group shows locally and internationally. His practice is situated between the traditional borders of painting, sculpture and installation. David Bellemare is also a magician.

REBECCA PROPPE

Auteure / Author

Étudiante de quatrième année, Rebecca Proppe est finissante du programme de majeure en histoire de l'art et arts plastiques à l'Université Concordia. Sa passion pour la peinture et le dessin, et particulièrement pour les figures, se reflète dans sa façon d'aborder les diverses époques de l'histoire de l'art.

Rebecca Proppe is currently in her fourth and final year at Concordia University, majoring in Art History and Studio Arts. She has a passion for painting and drawing, particularly the figure, which affects her approach to art history for all eras.

FR David Bellemare se passionne pour la magie. Il se décrit d'ailleurs comme un magicien capable de créer non pas de simples œuvres d'art, mais plutôt des « sigils », c'est-à-dire des objets servant de catalyseurs de la magie. En magie traditionnelle, un sigil est un symbole visuel qui représente l'objectif ou l'intention du magicien. Bien qu'elle soit née de la subjectivité de l'artiste, l'expérience magique créée à partir du sigil laisse place à l'interprétation du spectateur. Dédiée à sa défunte grand mère, l'œuvre intitulée *Des fleurs pour grand-maman* représente pour l'artiste à la fois une forme d'expression de son chagrin et une démarche d'exploration du concept de la mort, que David Bellemare appelle « notre destin commun ». Le tableau, qui représente la grand-mère de l'artiste, a été créé à partir d'une photo numérique prise lors des funérailles. Il est à noter qu'une première version du portrait, considérée comme « manquée », a été récupérée dans l'œuvre. En effet, des morceaux du portrait original y ont été collés, donnant ainsi une nouvelle vie au tableau.

À la fois tableau et installation, l'œuvre peut être interprétée comme une déconstruction du processus de deuil. En effet, elle représente la cérémonie funèbre, où les amis et la famille se réunissent pour pleurer le défunt et lui rendre hommage. Les grandes dimensions du tableau, posé à même le sol de la galerie, lui confèrent une impression de réalisme. Malgré les couleurs vives, les fleurs et les formes anguleuses qui caractérisent le tableau, le spectateur ne peut s'empêcher de remarquer la présence de cette femme à la tête inclinée vers l'arrière, yeux clos. Malgré la représentation abstraite, le spectateur comprend immédiatement que le sujet repose dans un cercueil. En effet, le tableau comporte de puissants symboles que la culture occidentale associe aux funérailles et à la mort : le bouquet de fleurs laissé en offrande devant le portrait ainsi que la profusion de fleurs dépassant de l'arrière du tableau ou encore la croix placée au centre de l'œuvre, fabriquée à partir d'une courroie semblable à celles utilisées pour descendre un cercueil dans une tombe. Par ailleurs, le visage et la posture de la femme dénotent une extrême vulnérabilité. Cette impression de fragilité rappelle les tableaux de Lucian Freud, qui a peint des portraits de sa mère malade, alitée durant les dernières années de sa vie. Les fleurs en céramique déposées devant le tableau revêtent un sens symbolique et rappellent les fleurs naturelles que l'on pose sur une tombe : il s'agit d'un témoignage d'affection et de commémoration adressé à un défunt.

Le tableau tient lieu de monument, symbolisant à la fois la grand-mère de l'artiste et la notion d'achèvement inhérente à la mort. Il représente le deuil comme le point culminant d'une vie marquée par des gens et des souvenirs. Bien que certains indices visuels, comme les fleurs et la croix, dénotent la tristesse associée au deuil, les couleurs vives et la surabondance de fleurs suggèrent en revanche une célébration de la mort.

S'inspirant d'une expérience personnelle, l'artiste a créé une œuvre monumentale qui constitue à la fois le catalyseur et le résultat d'un processus magique. Jouant sur la superposition, sur le plan tant matériel que thématique, David Bellemare a produit une œuvre très émouvante, et c'est peut-être ce sentiment qui confère au tableau son caractère magique.

DAVID

BELLEMARE

David Bellemare
Des fleurs pour grand-maman
2 m x 2.44 m, 2013–2014
Installation de peinture à technique mixte /
Mixed media painting installation

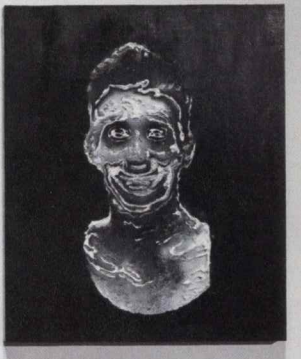
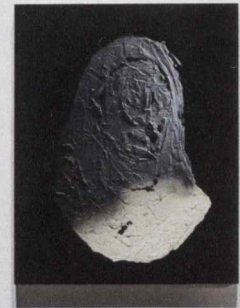
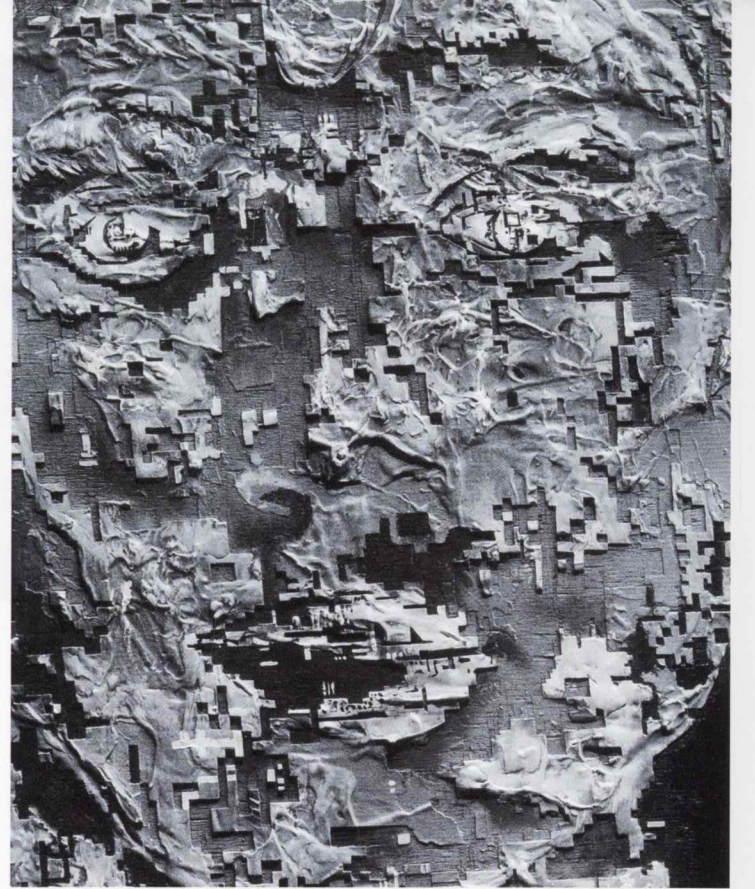
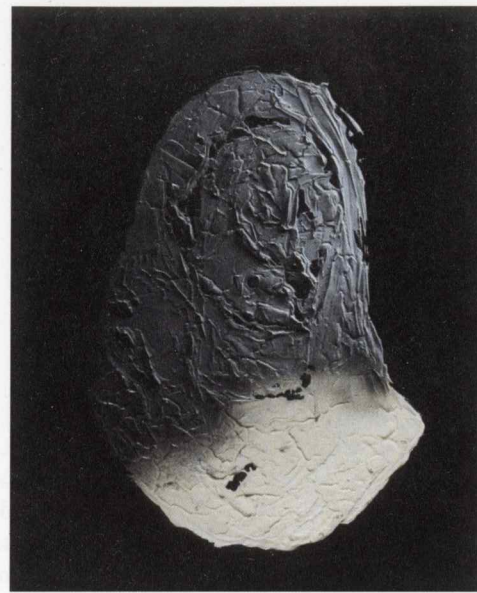
EN David Bellemare has an intense interest in magic. He is a self-described magician, who creates not just artworks, but “sigils”: objects that serve as physical catalysts for magic. In traditional magic, a sigil functions as a visual symbol of the magician's desired outcome, or invocation.

The magical experience that is invoked from the sigil, while originating from the artist's subjectivity, is open to the viewer for interpretation. *Des fleurs pour grand-maman* (Flowers for grandmother) of his late grandmother serves not only as a way for the artist to grieve, but is an exploration of death, or “where we are all heading” as Bellemare has said. This is the second work the artist has painted of his grandmother, based on a picture taken on his cell phone at her funeral. The first painting, deemed “unsuccessful,” can in fact be seen in pieces collaged to *Des fleurs pour grand-maman*, effectively giving this painting a new life.

This work, which is part painting and part installation, may be seen as a deconstruction of the grieving process – the moment when friends and family are gathered at a funeral to mourn and celebrate the life of someone they love. The large scale gives the work a life-like presence, grounded on the floor like the viewers in the gallery space. In the midst of the bright colours, the flowers, and the crisp shapes, one cannot help but be aware of the woman whose face is tilted back, eyes closed. In spite of the abstraction, most will immediately recognize that she is lying in her casket. It is likely the painting's strong imagery that we associate with funerals and death in the West that allows us to come to this conclusion: the flowers left as an offering before the painting and overflowing from behind, or the cross that is formed in the centre of the work, made from a strap similar to that used to lower coffins into graves. There is also the intense vulnerability of the woman's face and position, reminiscent of Lucian Freud's paintings of his mother lying sick in bed in her last years. The ceramic flowers placed in front of the painting function as real flowers do when left at graves – they serve as a reminder that there are still people living who care about the deceased.

The painting effectively functions as a monument both to the artist's grandmother and to the completeness of death, exploring mourning as a coming together of people and memories that form the completed life of the deceased. While certain visual cues – such as the flowers and the cross – inform us of the sombre subject matter, the bright colours and overabundance of flowers also seem to constitute a celebration of death.

What has come out of a personal experience of the artist is a monumental work which both functions as a catalyst for, and is the result of a magical experience and process. Through layering materially and thematically, Bellemare has created a work that is very moving, and it is perhaps this feeling that is the magic that is invoked from the work.



KAETEN BONLI

Artiste / Artiste

Né en Saskatchewan, Kaeten Bonli est un artiste visuel multidisciplinaire établi à Montréal. Sa pratique en studio, influencée par le langage visuel des médias virtuels, sert de terrain d'investigation du minimalisme et du portrait. Diplômé de l'Université Concordia, Kaeten Bonli a terminé sa formation en arts plastiques au printemps 2014.

Kaeten Bonli is a Saskatchewan-born multidisciplinary visual artist. His studio practice serves as a material investigation of minimalism and portraiture, as informed through the visual language of virtual media. Kaeten graduated from Concordia's Studio Arts Program in the spring of 2014, and continues to live and work in Montreal.

PETRA HÖLLER

Auteure / Author

Étudiante de deuxième année, Petra Höller est inscrite au programme d'histoire de l'art et d'arts plastiques. Dans sa pratique et ses recherches, elle explore les limites perceptives imposées au corps ainsi que leurs effets sur la formation de l'identité. Ces analyses s'entremêlent inextricablement de questions de genre et de stratification sociale.

In my art practice and research I explore the perceptive and imposed limitations of the body and how this effects the formation of identity. These examinations inexorably become tangled in issues of gender and social stratification. I am currently in my second year of the Art History/Studio Arts program.

FR Situés quelque part entre la transformation et la décadence, les portraits de la série *Cold Love* (« amour froid ») explorent les notions d'identité et de connaissance de soi dans un contexte de culture numérique. Dans cette œuvre, Kaeten Bonli transforme le virtuel et le bidimensionnel en illusions concrètes. En effet, il met à profit les multiples possibilités qu'offre le plâtre pour créer des portraits de style traditionnel. Les trois portraits de la série ont été réalisés à partir de photographies numériques. Deux d'entre eux sont des autoportraits de l'artiste; le troisième représente l'être aimé. En conférant à son égoportrait un caractère abstrait et délirant, Kaeten Bonli lève le voile sur le monde poétique de la cybermétaphysique.

Se caractérisant par leur isolement spatial et la forte courbe descendante sous la ligne de démarcation du cou, ces œuvres s'inspirent de la tradition des portraits en buste. La tridimensionnalité du plâtre, qui contient de la poussière de marbre, vient renforcer l'allusion à l'art sculptural. Les sujets présentent un caractère intemporel et éthéré qui leur confère une certaine ressemblance avec les jeunes dieux Apollon et Hermès. En effet, on peut établir un parallèle entre la quête de la perfection poursuivie par les Grecs et notre propension à nous pavaner et à nous photographier. Par son abstraction et la désintégration de l'autophoto, l'artiste donne lieu à la poésie sous-jacente présente dans la métaphysique du cyberspace.

Le titre donné à la première sculpture de la série, *Cold Love 1 (adonis)*, s'inspire de ces références classiques. Endossant l'identité d'un dieu reconnu pour sa beauté, l'artiste se présente sous la forme d'un être qui évoque le désir et la tragédie. Ancrée dans la définition de l'apparence, la question du narcissisme devient incontournable. Or, en dépit de ces affirmations, l'œuvre dénote indéniablement une fragmentation du moi. La tension associée à la création se mêle à la surface dans un mouvement statique; les pixels font saillie et s'estompent, monticules tactiles semblables à des cristaux de pyrite. L'idéal est fracturé.

Des trois oeuvres, *Cold Love 2 (morte)* est la plus abstraite. Contrairement à *adonis*, d'où émane une énergie transformatrice, *morte* se replie dans une androgynité ambiguë. La lumière fuit vers l'angle; un voile d'ombre obscurcit l'étrange visage en perpétuelle attente. La texture s'étend naturellement en épais sillons, formant des crevasses et des vallonnements qui évoquent les reliefs marins d'un paysage extraterrestre. Bien que l'œuvre soit considérée comme un autoportrait en raison de l'origine et de l'intention qui lui sont associées, elle incarne néanmoins l'idée d'une séparation : le moi devient anonyme.

Dans *Cold Love 6 (lolo)*, dernier élément de la série, Kaeten Bonli poursuit son expérimentation sur le portrait de l'être aimé. Ici, l'interprétation réside dans l'aspect topographique; en effet, les protubérances forment des saillies grotesques et suintantes rappelant des reflets de néon. Ces exagérations donnent au sujet une apparence caricaturale qui à la fois repousse et attire le spectateur. Le caractère enjoué de cet embellissement et l'utilisation de titres inspirés du jargon d'Internet confèrent un aspect facétieux à l'ensemble de l'œuvre. Or, *Cold Love 6 (lolo)*, qui représente une personne désirée, dénote aussi la froide acceptation du camouflage, de la dissimulation, associée au portrait virtuel. À l'image de la délicatesse des matériaux qui composent le portrait, le moi devient un fragile artéfact. Cette vaine quête d'immortalité suscite la réflexion. Par le truchement de nos monuments virtuels, les échos de notre vie peuvent-ils se perpétuer dans nos données, nous offrant ainsi une forme d'existence après la mort? Ou au contraire, nos gestes sont-ils plutôt condamnés à sombrer dans l'obscurité?

KAETEN BONLI

Kaeten Bonli
Cold Love 1 (adonis), 55 cm x 75 cm, 2014
Cold Love 2 (morte), 40 cm x 50 cm, 2014
Cold Love 6 (lolo), 50 cm x 60 cm, 2014
Plâtre et peinture sur bois / Plaster and paint on wood

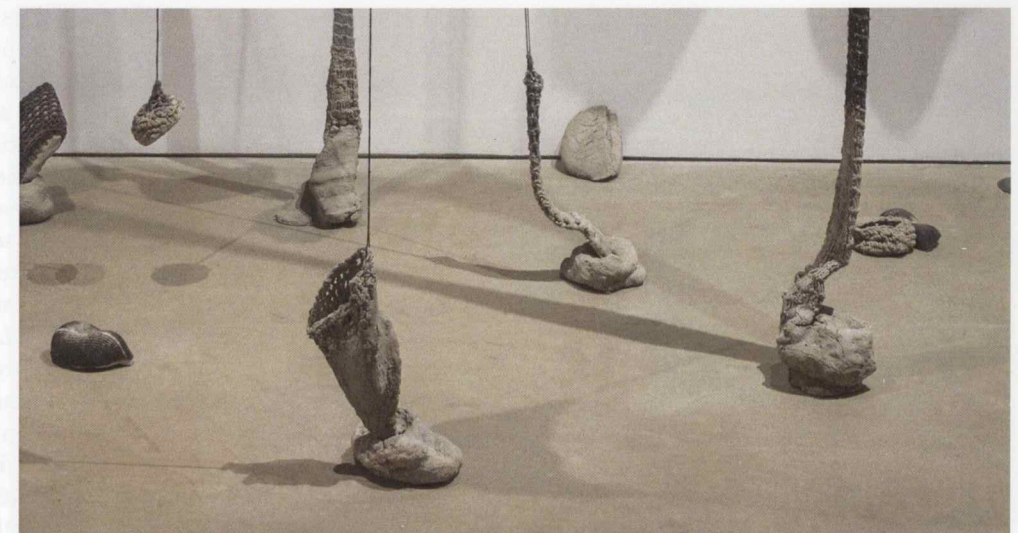
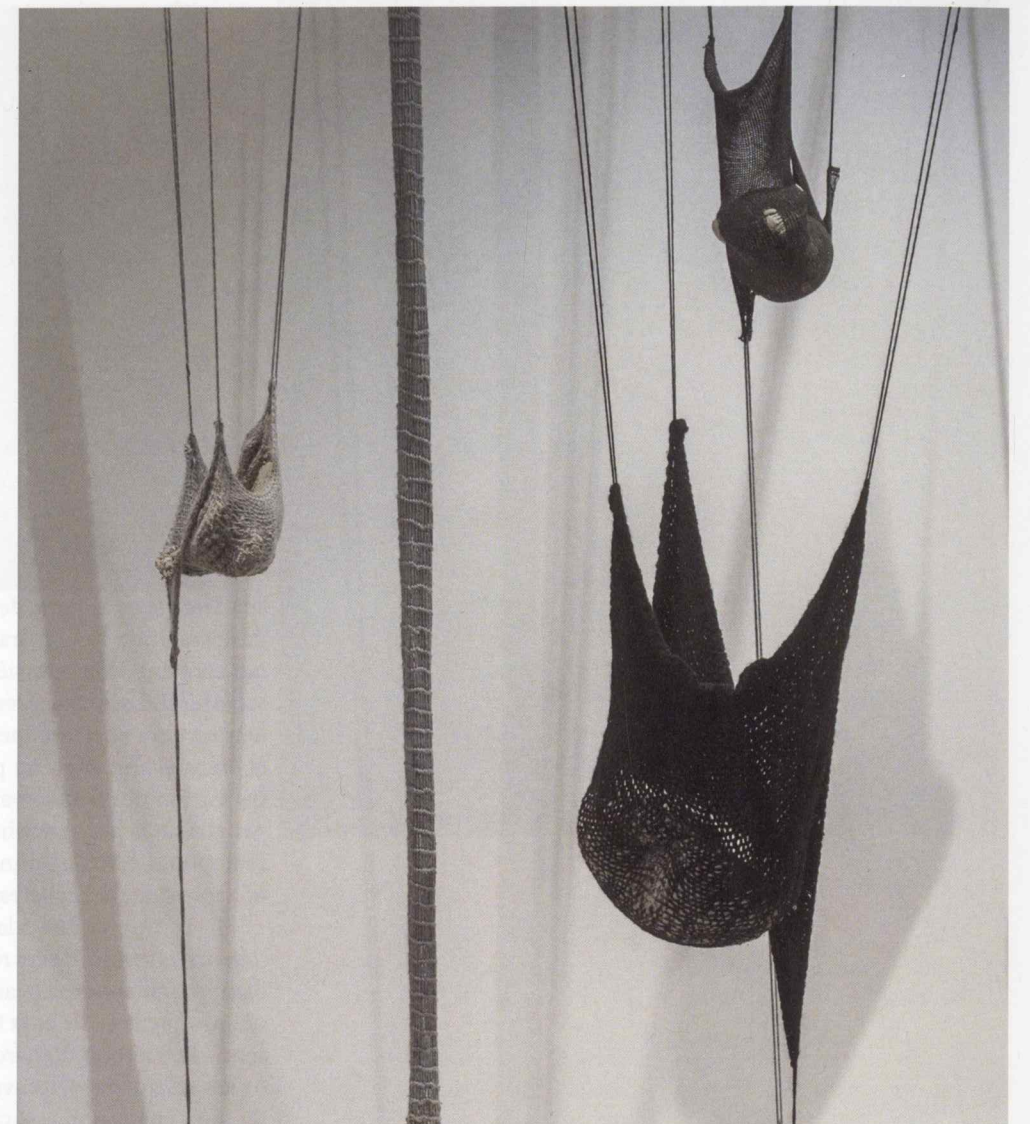
EN Suspended somewhere between transformation and decay, the portraits of *Cold Love* explore the notions of identity and self-knowledge in a digitalized culture. In this series, Kaeten Bonli translates the virtual and two-dimensional into corporeal illusions by utilizing the sculptural possibilities of modeling paste within traditional portrait formats. The three portraits are based on digitally rendered photographs: two are self-portraits of the artist; the third is of a lover. By abstracting and decaying the selfie, Bonli uncovers a poetic world of cyber metaphysics.

The swooping necklines and spatial isolation of the portraits makes reference to the Classical tradition of portrait busts. The three dimensionality of the paste, which contains marble dust, adds to the sculptural allusion. The subjects are timeless, ethereal, like a young Apollo or a Hermes. Parallels are drawn between the Greek pursuit of perfection and our own fervent posturing and posing. Through cyberspace a new platform for deification has emerged.

The title of the first piece within this series, *Cold Love 1 (adonis)*, builds upon these classical associations. By assuming the identity of the famed beauty, the artist presents himself as an object of lust and tragedy. As the shaper of appearances, the question of narcissism is unavoidable in the artist's intentions. Yet in the face of these claims, there is an undeniable fragmentation of the self. The tension of creation melds across the surface in arrested movement; pixels jut and fade in tactile mounds like pyrite crystals. The ideal is fractured.

Of the three, *Cold Love 2 (morte)* presents the most abstract manifestation. In contrast to transformational energy of *adonis*, *morte* recedes into an ambiguous androgyny. The light pulls away to the corner; a veil of shadow obscures the alien in perpetual suspense. The texture spreads naturally in heavy licks with cracks and ridges recalling a map of the sea floor or an extraterrestrial terrain. Origin and intent declare this a self-portrait, yet in realization it is an estrangement – the self is made anonymous.

Cold Love 6 (lolo), which concludes the series, is a reapplication of Bonli's experiments to the portrait of a lover. Here the rendering reads topographically; indeed the highlights protrude in grotesque drips like flays of neon. These exaggerations dress the desired in the guise of a jester, alternatively repulsing and attracting the viewer. The playfulness of this embellishment paired with the netspeak titles suggest a facetious air about the pieces. But perhaps this piece, which depicts someone longed for, points towards a dour acceptance of the masking and obscuration that arises from the cyber persona. In conjunction with the fragility of the portrait's materials, the self becomes a frail artifact. The futility of this search for immortality is a sobering reality. For all of our virtual monuments, do we gain an afterlife in the echoes of data, or do our actions ripple into obscurity?



SOPHIA BOROWSKA

Artiste / Artiste

Née à Vancouver, Sophia Borowska a découvert très tôt, dans le cadre de voyages en Europe et en Asie, sa passion pour le textile et l'architecture. Mue par un vif intérêt pour la création artistique fondée sur l'utilisation de fibres, elle s'est inscrite à l'Université Capilano, où elle a obtenu en 2013 un diplôme en art du textile avec mention distinction. Par la suite, elle a décidé d'entreprendre un baccalauréat en beaux-arts en fibres et pratiques matérielles à l'Université Concordia. Sophia Borowska organise des expositions d'art alternatif et travaille à promouvoir l'art du textile.

Born in Vancouver, Sophia Borowska's fascination with textiles and architecture stems from early travels in Europe and Asia. Her affinity with fibre-based processes led her to Capilano University's Textile Arts Diploma program, completed with distinction in 2013, and to Concordia's Fibre and Material Practices BFA. She organizes and curates alternative art exhibitions and promotes fibre arts.

JERA MACPHERSON

Auteure / Author

L'intérêt de Jera MacPherson pour la conservation est essentiellement ancré dans la critique institutionnelle. Dans sa pratique, elle cherche à allier recherche et création artistiques. Dans une perspective plus large, elle s'interroge sur la fusion du rôle d'artiste, de chercheur et d'écrivain dans un contexte d'émergence culturelle où l'artiste occupe une fonction de conservateur. Jera MacPherson tente aussi de définir son propre rôle dans cette dynamique.

Jera MacPherson's interest in curatorial studies is rooted in institutional critique. Her practice aims to blend art scholarship and art creation. By extension she questions the melding roles of artist, researcher, and writer given the cultural emergence of the artist as curator and her role within this conversation.

« Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale...
De la fumée sans feu, la chaleur d'un siège qui vient d'être quitté...
Deux formes embouties dans le même moule... »

– Marcel Duchamp, *Notes*, traduit vers l'anglais et adapté par Paul Matisse, Boston : GK Hall, 1983.

FR Marcel Duchamp est reconnu pour avoir tenté de cerner la notion d'inframince. Ce concept était, disait-il, impossible à définir et ne pouvait qu'être décrit à l'aide d'exemples comme ceux précités. L'inframince désigne un espace imperceptible où les matériaux, le langage et les concepts se rejoignent et forment, du fait de leur fusion, une nouvelle entité. Pour Marcel Duchamp, ce phénomène était d'autant insaisissable qu'il échappait à toute définition.

Intitulée *Amalgam* (« amalgame »), l'œuvre de Sophia Borowska porte un nom plus courant, qui fait référence à un mélange ou à une combinaison. Se voulant une forme de méditation matérielle, l'œuvre est née de l'alliage de deux matériaux : fil de laine et ciment. Dans cette conversation matérielle, certaines propriétés s'enhardissent, et d'autres deviennent muettes. L'intervention artistique vient altérer notre perception du comportement de ces deux matériaux, selon que nous les considérons comme une unité ou comme deux entités distinctes. La dureté du ciment s'accorde bien avec la laine. En effet, le matériau atténue la force des fils ; en revanche, une fois tissés ensemble, ceux-ci supportent bien le poids du ciment. Quant au fil de laine, ce textile souple passe à travers le ciment pour créer des formes organiques à la fois harmonieuses et inattendues. Il donne corps à une structure qui, à bien des égards, redéfinit la notion de force.

La combinaison des deux matériaux a permis la création d'une installation qui s'étend du sol au plafond et qui établit avec le spectateur une relation intuitive, fondée sur l'expérience tactile et physique. Étude axée sur la pratique matérielle, *Amalgam* est faite de glissements où une même matière est tantôt le contenant, tantôt le contenu. Dans des transitions fluides, le ciment et le textile exercent tour à tour la fonction de membrane ; les deux composantes demeurent essentielles à la formation de la structure. Les formes que prend le ciment ne sont pas rigides : façonnées à la fois par le textile et la main de l'artiste, elles portent donc l'empreinte d'un corps, et la structure qui en résulte évoque la sensualité humaine.

Sur le plan de la technique de conception, l'œuvre *Amalgam* présente de nombreuses similitudes avec les structures architecturales à grande échelle de Mark West. En effet, celui-ci fabrique des structures de ciment originales au moyen de coffrages de textile souple. Toutefois, dans les créations de Mark West, le moule de textile produit industriellement est enlevé avant l'installation de la structure ; il ne fait pas donc pas partie intégrante du résultat final. Or, dans l'œuvre *Amalgam*, les deux matériaux utilisés sont indissociables, tant pour des raisons structurelles que conceptuelles. À cet égard, *Amalgam* montre que les propriétés matérielles des objets, lorsqu'elles sont mises en interaction, échappent à leurs définitions initiales pour révéler une nouvelle hybridité de fonction et de sens.

S O P H I A

B O R O W S K A

Sophia Borowska
Amalgam
Dimensions variables / Dimensions variable, 2014
File tricoté et croché à la main, ciment /
Hand-knitted and crocheted yarn, cement

“When tobacco smoke smells also of the mouth that exhales it...
Smoke without fire, the warmth of a seat which has just been left...
Two forms cast in the same mold...”

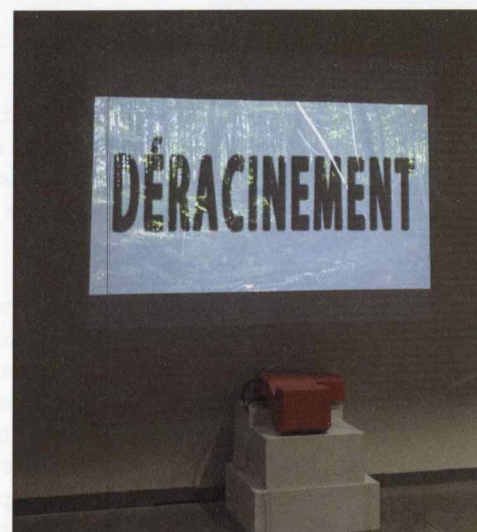
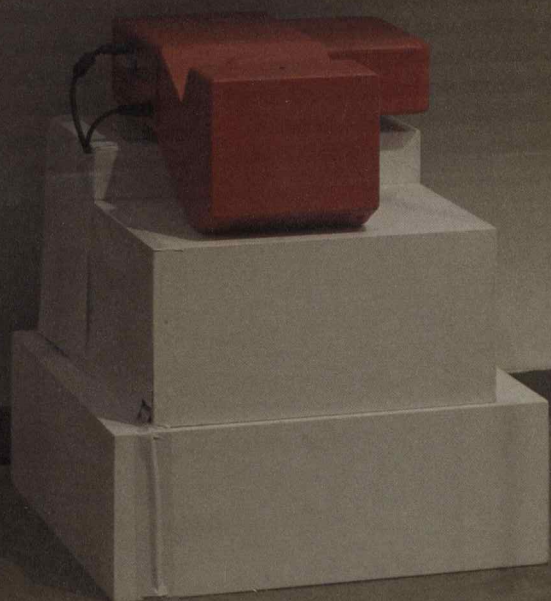
– Marcel Duchamp, *Notes*, arranged and translated by Paul Matisse, Boston: GK Hall, 1983.

EN Marcel Duchamp famously said that his concept of the infrathin was beyond definition, that it could only be explained in examples like those listed above. What the examples he listed tell us is that the infrathin addresses a liminal space wherein materials, language, and concepts meet only to become transformed into something else at the moment of their junction. As it were, this marriage is more imperceptible than it is unable to be articulated.

Amalgam by Sophia Borowska, is titled with a more common word, meaning mixture or blend. This artwork is a material meditation on the uniting of two different materials: yarn and cement. In this material conversation, some properties become emboldened and some become muted. Artistic intervention ultimately comes to alter how the behaviours of these two materials, both as they act together and apart, come to be perceived. The hardness of the cements lends itself to the wool only to extenuate the strength of the yarn, which when knitted together can securely carry the load of the cement. At the same time, the softness of the wool, as it funnels the cement into unexpected and shapely organic forms, encourages a structure that readdresses strength many times in one viewing.

The resulting combination is a floor-to-ceiling installation that garners an intuitive relationship with the viewer, established on an experience of the tactile and the corporeal. As a study in material practice, *Amalgam* presents slippages between which material acts as a vessel and which is inferred to be contained. Cement and yarn readily alternate the role of skin, while both remain structurally necessary. The forms the cement takes are not hard. They've been shaped by the yarn, and by the hand of the artist, and consequently they bear the imprint of the body and the forms that emerge reference a human sensuousness.

Inspired by architectural forms, the process through which *Amalgam* was created shares many similarities with the large-scale architectural designs of Mark West. He is able to cast cement into unexpected results through the use of flexible fabric formworks (the technical term for a mould into which cement is poured). However, the industrially produced fabric mechanism of West's structures is not part and parcel of the end result since the woven skin is shed prior to installation. In crucial contrast, for both structural and conceptual ends, neither material component of *Amalgam* can be deducted. It is with that understanding, that *Amalgam* exemplifies the possibility that the material properties of objects, enacted on each other, find the opportunity to slip between definitions only to discover a new hybridity of function and meaning.



CH L OÉ B O UR D A G ES -RO Y

FR La notion de déracinement évoque le fait d'arracher une personne ou une chose à son milieu naturel. Tel un arbre déraciné, la protagoniste de *Déracinement* – deuxième film de Chloé Bourdages-Roy réalisé en collaboration avec le cinéaste Francis Binet – a été arrachée à sa terre. Errant entre son passé et son présent, le personnage cherche à retrouver ses racines.

Tendant de composer avec son sentiment d'éloignement, la protagoniste est animée de pulsions hésitantes, passant continuellement de l'immobilité au mouvement. Lorsqu'elle se met à danser, ce n'est que pour imiter les autres personnages, leur répondre ou les éviter. Symbolisant les souvenirs de la protagoniste, les danseurs constituent également des projections de la jeune femme. En effet, par leurs mouvements, ils lui montrent comment agir pour s'intégrer au groupe et y créer l'harmonie. À plusieurs reprises, la protagoniste tente de se réfugier dans les bras des autres danseurs. En ce sens, l'interaction qu'elle entretient avec ceux-ci a un effet pervers. En effet, les danseurs la ramènent constamment vers son passé, ce qui l'empêche de s'épanouir pleinement dans son nouvel environnement. Le film, qui traite du besoin humain fondamental d'établir des relations avec autrui, souligne également le caractère potentiellement dangereux de l'interdépendance. À la fin du film, le personnage principal choisit de se dissocier du groupe : ce geste peut être interprété comme un symbole de renonciation à la dépendance et à l'ambivalence.

Entraînés dans un mouvement uniforme, les danseurs s'élancent d'un point à l'autre, se balançant entre le passé (symboliquement représenté par le paysage bâti) et le présent (symboliquement représenté par le paysage naturel). Dans cette œuvre, Chloé Bourdages-Roy transcende le cadre traditionnel de la danse présentée sur scène. Pour connecter ces espaces diamétralement opposés, elle a recours aux « fausses coupures », une technique cinématographique qui a notamment été utilisée par la cinéaste Maya Deren dans le cadre de ses œuvres expérimentales fusionnant la danse et le cinéma. Grâce à ce procédé de montage, les mouvements des personnages se font écho d'un plan à l'autre, ce qui confère à l'œuvre un rythme soutenu et une impression de continuité. Chloé Bourdages-Roy met également à profit d'autres avantages propres à ce médium artistique. Notamment, les plans serrés permettent à l'artiste de s'affranchir des contraintes inhérentes aux prestations sur scène. En effet, dans un spectacle, la distance fait en sorte qu'une grande partie du public est incapable de lire les expressions faciales des danseurs et se trouve ainsi privée du caractère intime de la prestation.

Loin de dénaturer l'art de la danse, la chorégraphe tourne ses films en 16 mm afin de conserver le caractère spontané et authentique d'une prestation en direct. Vu le coût élevé du film analogique, les danseurs ne peuvent reprendre une scène qu'un nombre limité de fois; ils sont donc appelés à revivre la pression associée à une performance éphémère. Pour sa part, la chorégraphe et réalisatrice doit savoir composer avec l'effet du hasard, aspect inhérent du processus créatif. En effet, si elle avait plutôt opté pour l'utilisation d'une caméra numérique, qui permet le visionnement instantané et qui offre la possibilité de parfaire chaque scène, le caractère imprévisible de la prestation serait pratiquement réduit à néant.

Le film *Déracinement* révèle la grande complexité de nos relations avec autrui. La démarche créative de Chloé Bourdages-Roy repose éminemment sur le principe suivant : pour un créateur, le fait de communiquer sa vision personnelle aux danseurs et de s'en remettre à eux pour en livrer une interprétation fidèle est un pari délicat, tant du point de vue de la cinématographie que de la chorégraphie.

CHLOÉ BOURDAGES-ROY

Artiste / Artiste

Chloé Bourdages-Roy obtient son Double DEC Danse et Sciences-Humaines au Cégep de Saint-Laurent (2010). C'est alors qu'elle est initiée au travail de chorégraphe, créant plusieurs solos et pièces de groupe. Ce désir de créer la pousse à continuer ses études à l'Université Concordia (2014). *Déracinement* représente sa plus récente collaboration avec le cinéaste Francis Binet.

Chloé Bourdages-Roy attended the Saint-Laurent CEGEP's dance and social science programs where she was initiated into the choreographic process, creating many solos and group pieces. Her growing desire to create pushed her to pursue these studies at Concordia University, from which she graduated in 2014. *Déracinement* represents her latest collaboration with filmmaker Francis Binet.

ANNE-SOLÈNE BAYAN

Auteure / Author

Étudiante à l'Université Concordia, Anne-Solène Bayan terminera bientôt une formation en production cinématographique et en histoire de l'art. Cultivant un vif intérêt pour les pratiques artistiques interdisciplinaires, elle étudie les diverses possibilités de métissage entre la danse et le cinéma expérimental. Ses recherches portent notamment sur les œuvres d'art qui puisent dans l'imaginaire et permettent la concrétisation de paysages oniriques.

Anne-Solène Bayan will be graduating from Concordia University with degrees in Film Production and Art History. Particularly interested in interdisciplinary art practices, she has studied the collaborative possibilities of experimental film and dance. Her research interests include the study of artworks that materialize the imaginary to create concrete dreamscapes.

EN The act of uprooting evokes the tearing of a person or thing out of its natural environment. Like an uprooted tree, the protagonist of *Déracinement* (Uprooting), Chloé Bourdages-Roy's second film in collaboration with filmmaker Francis Binet, has been ripped out of her soil. Wandering in and out of her past and present, the character seeks a way back to her roots.

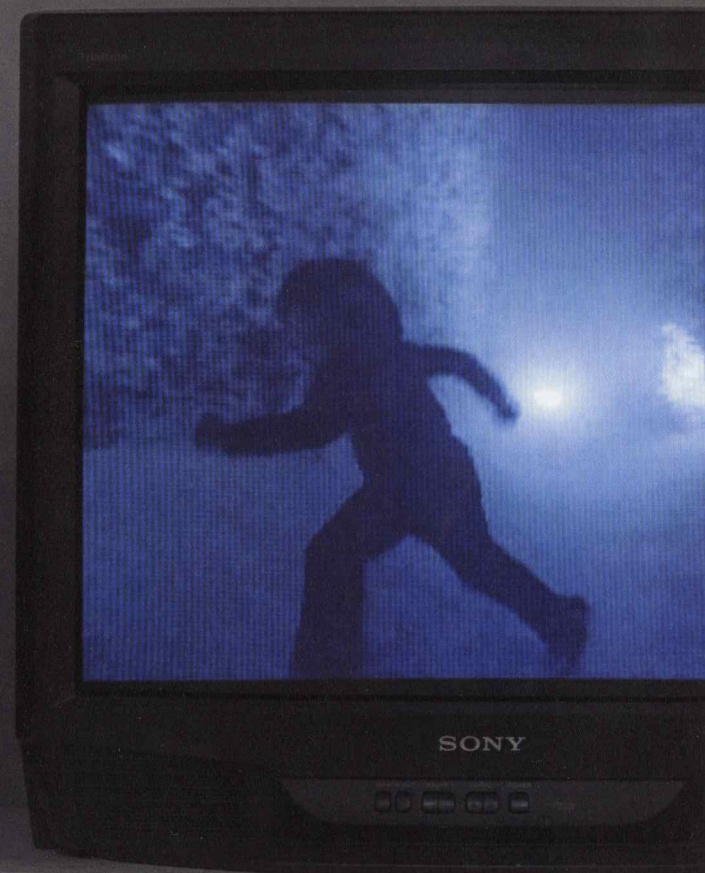
The protagonist copes with feelings of estrangement through hesitant impulses towards immobility or sporadic movement. When she does dance, she does so in order to imitate, respond, or run away from the other characters. The dancers act as memories, but also represent projections of the protagonist that demonstrate how she must act to achieve integration and unity within the group. She frequently seeks comfort in their arms, and in this sense, these relationships are also harmful: they pull her back to the past, thus preventing her from fully developing in her new environment. As such, the film analyzes the fundamental need for human connection, but also emphasizes the potential danger of codependence. The viewer may consider the main character's decision to separate from the group at the end of the film as a symbol of her rejection of ambivalence and dependence.

Bourdages-Roy transcends the conventional dance stage by seamlessly thrusting her dancers from one space to another and between the past and present (respectively embodied by constructed and natural landscapes). To connect these radically opposed spaces, she chose to use match cuts, a cinematic device most famously put into play by experimental filmmaker Maya Deren in her works that fuse dance and film. Through such editing, the characters' movements are echoed from one shot to the other, ensuring a sense of continuity and rhythm. Bourdages-Roy also takes advantage of the medium's other strengths: for instance, through close ups, the artist may surpass the limitations she encounters when working with a traditional stage, which often separates most of her audience from the intimacy of the performance and the dancers' facial expressions.

Far from wholly distancing herself from dance, the choreographer retains the improvisation and authenticity of live dance performances by using 16 mm film. Because of the cost of analog film, the dancers have very few takes to successfully complete a scene, and are able to relive the pressures of an ephemeral performance. Similarly, the choreographer/director must embrace chance as a factor in the creative process; indeed, had she elected to use a digital camera, a technology that allows for instantaneous viewings and the possibility of perfecting every scene, the unpredictable quality inherent in performance would have all but disappeared.

Déracinement suggests how complex our relationships with others may be. Bourdages-Roy's creative process is very much informed by such considerations: to communicate a personal vision to performers and then trust that they will faithfully translate it to the audience is one of the creator's greatest gambles in both the mediums of film and dance.

Chloé Bourdages-Roy
Déracinement
Dimensions variables / Dimensions variable, 2014
Court-métrage / Short Film
Réalisation / Directors: Francis Binet & Chloé Bourdages-Roy
Chorégraphie / Choreographer: Chloé Bourdages-Roy
Danseurs / Dancers:
Danika Cormier, Andrée-Anne Giasson, Élise Landry,
Cassandre Lescarbeau, Joachim Yensen-Martin
Musique / Music: Tristan Henry
Direction de la photographie / Director of photography:
Pierre Beaulieu-Desbiens
Conception sonores / Sound design:
Emmanuel Campeau and Alexandre Tremblay-Lessard



JULIEN BOUTHILLIER

Artiste / Artiste

Julien Bouthillier effectue présentement ses études en Intermédia/Cyberarts à l'Université Concordia, tout en complétant une mineure en Études Classiques à l'UQAM. Il est actif dans le domaine du cinéma, de la performance, de la poésie et de l'art vidéo. Ses champs d'intérêts incluent le mysticisme, l'alchimie et les homards.

Julien Bouthillier is currently enrolled in Concordia University's Intermedia/Cyberarts program while simultaneously completing a minor in Classical Studies at the University of Quebec in Montreal. He actively contributes to events in film, performance, poetry and video art. His areas of interest include mysticism, alchemy, and lobsters.

CATHERINE BERGERON

Auteure / Author

Titulaire d'un baccalauréat en cinéma et littérature de l'Université de Montréal, Catherine Bergeron est inscrite au programme de baccalauréat en beaux-arts avec majeure en photographie à l'Université Concordia. Durant deux années consécutives, ses textes ont été publiés dans la revue *CUJAH*, où elle travaille à titre de chroniqueuse.

Catherine Bergeron is currently enrolled as an undergraduate with a major in Photography at Concordia University. She has completed a Bachelor's degree in Cinema and Literature at the University of Montreal. She has also been published for two consecutive years in *CUJAH*, in which she is now a Feature Writer.

FR Êtres anonymes, sans nom, sans voix, sans histoire. Êtres en mouvement, courant de manière infatigable. Jusqu'à leur point de départ. Encore et encore. Absurdité se dégageant de ce trop-plein d'émotions, de ses boucles sans queue ni tête. Une envie de rire nous prend. Et puis un nœud se forme tranquillement dans notre gorge, comme si le répit n'était possible qu'avec un détournement du regard. Nous nous retrouvons, à notre tour, seuls avec nous-mêmes...

Julien Bouthillier a travaillé, depuis quelques années déjà, à développer une pratique et une vision théorique du cinéma et plus précisément du cinéma d'horreur et d'autres productions populaires à saveur violemment cathartique. Avec son installation vidéographique, présentée sur moniteurs, *The Violent Bear It Away* (« Et ce sont les violents qui l'emportent »), l'artiste donne à voir une série de montages visuels directement travaillés à partir de séquences filmiques du cinéma d'horreur des décennies 1970 et 1980. Ainsi, de longues séquences de poursuite, dans lesquelles les protagonistes étaient soit poursuivis, soit poursuivant de ces tueurs légendaires, ont été attentivement trouvées et réappropriées par l'artiste. Élimination de la bande sonore, suppression visuelle totale du tueur/danger, création d'un rythme effréné des corps et des plans et réarrangement précis des images, de manière à créer une boucle sans fin. Sans son ni tueur, le film d'horreur reste toujours palpable; son effet original, lui, métamorphosé.

Par sa violence visuelle et rythmique, *The Violent Bear It Away* se donne à vivre en tant qu'expérience du corps et du sensible. Aucune catharsis possible, elle en vient à mettre le spectateur à l'épreuve, laissé à sa frustration, à son angoisse et son essoufflement. Elle en vient à nier toute possibilité et nécessité de voir les traditionnels début/milieu/fin prendre forme, comme si la boucle avait finalement plus de connivences avec la condition humaine réelle.

C'est cette condition que l'artiste Julien Bouthillier tente finalement de chercher. Si la banalité et l'absurdité physique amènent une expérience décalée de l'image de la fuite, le non-dit qui s'en développe cherche, de son côté, à mettre en place une expérience intellectuelle. Les sources filmiques, rappelant une époque très précise du genre de l'horreur, soit celle d'une dynamique basée sur une dualité bien/mal et une fragilité émotive, servant à donner naissance au danger, sont ici exploitées par l'artiste avec tout le bagage visuel, narratif et théorique qui les sous-tend. En suivant cette réflexion, l'effacement de toute présence du tueur crée, dans *The Violent Bear It Away*, la disparition de cette incarnation symbolique. Le protagoniste, courant vers ou contre quelque chose en vient ainsi à courir vers et contre lui-même. Il retrouve les deux rôles de la dualité; il est laissé seul avec sa condition, sa conscience et sa destinée (à quoi le titre, tiré de l'œuvre littéraire de Flannery O'Connor, *The Violent Bear It Away* (1960), fait référence). L'angoisse vécue par les protagonistes, maintenant libérés du danger extérieur, devient alors l'angoisse de celui se retrouvant seul avec soi-même. Expérience physique et intellectuelle du cinéma d'horreur comme de la condition humaine en elle-même.

JULIEN BOUTHILLIER

Julien Bouthillier
The Violent Bear It Away
Dimensions variables / Dimensions variable, 2013-2014
Installation vidéo / Video installation

EN To be anonymous, without a name, without a past. To be in movement, running tirelessly. Until the point of departure. Again and again. Absurdity ensues from this emotional melo-drama, these film loops without head nor tale. The desire to laugh wells up. And a knot slowly forms within our throats, as though we might find respite by removing our gaze. We find ourselves, in turn, alone with ourselves...

For a few years now, Julien Bouthillier has been working to develop a practice and a theoretical vision of cinema. He specializes in horror film and other violently cathartic productions of a mainstream nature. A video installation presented on television monitors, in *The Violent Bear It Away*, the artist displays a series of visual montages directly appropriated from horror film sequences of the 1970s and 1980s. Thus, loops of escape scenes depicting protagonists fleeing or chasing their legendary killers have been meticulously sought and re-appropriated by the artist. The soundtracks removed, the killer/danger visually absent, the stunted rhythm of fleeing bodies and changing perspectives re-mastered: the chase scenes become endless. Without sound nor killer, the horror film remains palpable while its original intent is fundamentally transformed.

By its visual and rhythmic violence, *The Violent Bear It Away* is experienced through the body and the senses. Without an achievable catharsis, the viewer is challenged, then left to bear the frustration, anxiety and breathlessness of the experience. The process denies all possibility or necessity of seeing the traditional beginning/middle/ending, as found within the reality of the human condition.

It is precisely this condition that artist Julien Bouthillier attempts to locate. If physical banality and absurdity is born of the experience of decontextualizing images of flight, the unspoken result is intellectual. The cinematic sources revisit a precise time in the evolution of the horror genre, one in which the impact relies upon the duality of good and evil and an emotional fragility evocative of danger. Bouthillier exploits these themes complete with all of its implied visual, narrative and theoretical baggage. From this standpoint, the visual suppression of the killer invites the disappearance of the original symbolic incarnation. The stunted race of the protagonist takes on a new significance. Rather than running to flee or to approach something, the actor seeks to find or to flee him/herself. Simultaneously playing both parts, the subject is left alone with his/her condition, conscience and destiny (as reinforced by the installation's title referencing Flannery O'Connor's novel *The Violent Bear It Away* [1960]). The anxiety experienced by the protagonist, now freed from external danger, becomes that of one who is left alone with him/herself. With this installation, Julien Bouthillier offers not only a physical and intellectual experience of horror film, but an experience of the human condition in itself.

SONIA HALPERN-BAZAR

SONIA HALPERN-BAZAR

Artiste / Artiste

Sonia Halpern-Bazar est native de Montréal. Après avoir obtenu un diplôme d'études collégiales en études humanistes du Collège Dawson, elle s'est inscrite à l'Université Concordia pour entreprendre une formation en philosophie. Par la suite, elle a opté pour un programme en photographie et en cinématographie afin d'approfondir les thèmes et les concepts abordés dans le cadre de sa formation antérieure.

Sonia Halpern-Bazar is a native Montrealer. After completing her DEC in Liberal arts at Dawson College, she pursued a philosophy degree at Concordia. Sonia eventually switched to photography, and filmmaking in order to better expand on concepts and themes that had been introduced in her previous academic experience.

MATTIA ZYLAK

Auteure / Author

Étudiante de deuxième année à l'Université Concordia, Mattia Zylak est inscrite au programme de majeure en histoire de l'art. Passionnée du domaine artistique, elle cultive des champs d'intérêt très diversifiés. Elle est particulièrement attirée par l'art contemporain et les nouveaux modes d'expression visuelle. Elle travaille actuellement à titre de coordonnatrice des événements, tant à la revue *CUJAH* qu'au magazine *Yiara*.

Mattia Zylak is a second-year Art History major at Concordia University. While her interest in art is as immense as it is diverse, she is consistently intrigued by contemporary art and new modes of visual expression. She is currently the Events Coordinator of both *CUJAH* and *Yiara* Magazine.

FR Symbole de pureté, l'eau fait partie intégrante de nombreux rituels religieux, où elle sert à purifier le corps et l'âme. Or, elle a aussi la particularité de déformer les corps qui y sont submergés, leur donnant une apparence disproportionnée et difforme. L'eau crée une distorsion, altérant l'objet ou l'être qu'elle est censée purifier. Source de réconfort durant les chaleurs estivales, l'eau présente néanmoins un grave danger pour toute personne qui s'y trouve submergée. Bien que l'eau soit généralement vénérée pour sa valeur symbolique et son pouvoir de purification, ce n'est que lorsque nous nous laissons immerger dans cet élément que le processus de purification – et toutes les complexités et les dualités qui y sont associées – se dévoile.

Dans sa série de photographies intitulée *Soak* (« immersion »), Sonia Halpern Bazar donne forme au pouvoir symbolique de l'eau. Les sujets qui y sont représentés sont unis par un lien très fort : en effet, des frères, des sœurs, des couples et de meilleurs amis sont photographiés en duo. Bien que ces paires entretiennent déjà une relation affective très étroite, la présence de l'eau renforce leurs liens et révèle leur véritable essence. Du reste, les sujets semblent flotter dans le vide, ce qui accentue l'importance de leur relation : l'espace autour d'eux semble illimité, et la présence de l'autre constitue l'unique certitude.

Réunis dans l'immensité, les sujets sont cadrés au milieu de chaque photographie, devenant ainsi le point de focalisation du spectateur. Dans ces clichés en noir et blanc, les contours des corps se précisent, et chaque geste – un froncement de sourcils, un poing qui se resserre – est amplifié. Dans cet espace aquatique où les gens tendent à faire preuve d'inhibition, Sonia Halpern-Bazar se concentre sur l'expression physique. Dans l'eau, les sujets sont privés de la protection de leurs vêtements; de plus, leur mobilité est réduite, ce qui les rend plus vulnérables. Toutefois, ce n'est que dans cet environnement précaire que, dénudés, ils arrivent à s'affranchir des responsabilités sociales, à laisser leur corps s'exprimer librement.

Il peut sembler quelque peu contradictoire d'affirmer que seul ce milieu instable – l'eau – permet aux gens de dévoiler leur véritable essence. Or, c'est là que la notion de purification prend tout son sens. Dans la série *Soak*, les relations se révèlent dans toute leur complexité. Lorsqu'un homme serre une femme dans ses bras, y voit-on une étreinte amoureuse ou plutôt un acte de violence? Quand deux filles se blottissent l'une contre l'autre, mains et bras enlacés, leur geste traduit-il l'amour ou la peur? Les lignes que dessinent les corps sont brouillées par l'eau.

Cette série de photographies est inspirée d'une expérience personnelle de l'artiste. Durant sa jeunesse, Sonia Halpern-Bazar a perdu une amie, qui s'est noyée accidentellement. Pour concevoir cette œuvre, l'artiste a choisi de travailler de façon intime avec un élément dont elle connaît les véritables dangers.

Œuvre symbolisant la purification, *Soak* ne cherche pas à atteindre un état de pureté absolue. Elle tente plutôt de présenter un processus où l'expression physique révèle une nouvelle forme de conscience.

EN Water is a purifier. In many religions, there are rituals in which water purifies the soul and cleanses the body. However, once the body is submerged it appears exaggerated and disfigured – and so water becomes a distorter, mangling the very thing it is meant to clean. A relief from the heat of summer, water is a source of comfort that will just as quickly pose a terrible danger the second a human is submerged. While water is often revered for its symbolic value, a means to a purified end, it is only when we allow ourselves to be immersed by the element that the process of purification and all of its complexities and dualities become evident.

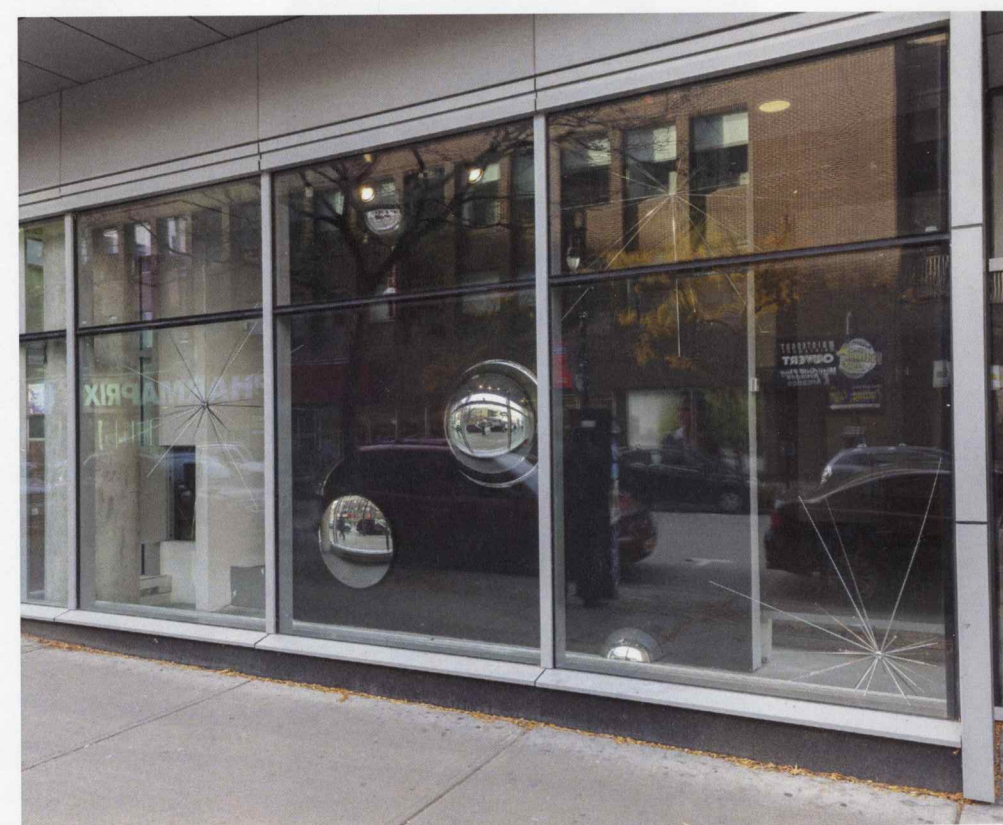
In her series *Soak*, Sonia Halpern-Bazar gives form to the symbolic power of water. The models in this photographic series all share very close bonds as sisters, brothers, spouses, and best friends are shown together. While each pair possesses a very strong emotional connection, the presence of the water that surrounds them serves to magnify these relationships, revealing their true essence. The importance of these relationships is only amplified by the fact that it appears as if each pair is floating in a void. Without any sense of boundary or limit, we only know that they have each other.

Together in the abyss, the models are placed in the centre of each photograph, becoming the viewer's primary focus. In these black and white prints, the contours of the model's bodies become evident, and every action – from a furrowed brow to a clenched fist – becomes magnified. It is in this watery space, where most people are physically inhibited, which Halpern-Bazar chooses to focus on physical expression. In the water, her models become vulnerable as they remove themselves from the protection of clothing and reduce their mobility. However, it is only in such a vulnerable space as water that they are able to shake the social responsibilities that come with these comforts and allow their bodies to express themselves as they wish.

It may seem somewhat contradictory to say that it is only in this space of uncertainty that one can truly reveal oneself, but such is the nature of purification. In *Soak*, relationships are affirmed in all of their complexities. When a man wraps his arms around a woman's body, is this a caress between spouses or a more violent action? As two girls huddle together interlocking their arms and hands, is this a gesture done out of love or fear? Lines that are drawn by bodies are also blurred by the water. This series is connected to the artist's personal experience. Halpern-Bazar, having lost a friend at a young age as the result of a drowning accident, has chosen to work so intimately with a material that she knows poses a very real threat.

Through this symbolic purification, *Soak* does not aim to produce a perfectly cleansed product, but rather capture this process as a means of revealing a new consciousness through physical expression.

Sonia Halpern-Bazar
Soak, 127 cm x 101.6 cm par impression / per image, 2014
Quatre impressions numériques / Four digital prints





BENJAMIN LALONDE
Artiste / Artiste
Espion indépendant, Benjamin Lalonde passe la plus grande partie de son temps entre Moscou et Washington.
Freelance spy, B. Lalonde spends the majority of his time between Moscow and Washington.

MARNIE GUGLIELMI-VITULLO
Auteure / Author
Étudiante au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, Marnie Guglielmi-Vitullo suit actuellement un programme de baccalauréat en beaux-arts, qu'elle combine avec une mineure en études interdisciplinaires en sexualité. Fascinée par les notions de corps et d'identité, elle se plaît à étudier la manière dont ces concepts sont utilisés comme sources de données dans le monde actuel.
Marnie Guglielmi-Vitullo is currently working towards a BFA at Concordia University's Department of Art History, and is also enrolled in the minor of Interdisciplinary Studies in Sexuality. Vitullo is fascinated with the body and notions of identity, and enjoys studying how they are used in the contemporary world as sources of data.

FR Fêru d'installations, l'artiste Benjamin Lalonde incorpore dans ses œuvres des objets préfabriqués qui interagissent de manière à créer un environnement à la fois familier et incertain. S'inspirant de son expérience à titre de travailleur social et de sa formation en philosophie foucaldienne, Benjamin Lalonde explore dans *Étude #4 (adaptation et surveillance)* ces deux notions ainsi que le concept d'identité. Par cette œuvre, l'artiste espère susciter l'attention et la compréhension quant à la manière dont l'identité individuelle se forme et se négocie dans le monde social.

Étude #4 (adaptation et surveillance) se compose de divers objets métalliques brillants, dotés de surfaces très réfléchissantes. Cela crée un espace apparemment dénué de toute forme d'intervention humaine. L'installation comprend plusieurs miroirs de surveillance convexes, fixés à divers endroits, ainsi que trois petites sphères réfléchissantes, pourvues chacune de vingt-six antennes. Les globes métalliques flottants, élément central de l'œuvre, sont non seulement captivants sur le plan esthétique, mais ils constituent également des dispositifs d'adaptation pleinement fonctionnels, qui permettent aux formes de surgir des murs ou de se fondre dans le plancher. Les sphères métalliques sont munies d'antennes extensibles, ce qui les rend parfaitement adaptables à l'espace qui leur est alloué. En disposant les objets de façon stratégique à l'intérieur de l'installation, Benjamin Lalonde a créé un mur réfléchissant où les stratégies de surveillance et de censure entrent en jeu.

L'œuvre confère au spectateur le pouvoir d'observer le monde qui l'entoure, et ce, grâce aux nombreuses surfaces réfléchissantes qui la composent. En analysant l'univers reflété dans les miroirs, l'observateur prend conscience de sa propre silhouette et de sa présence dans le monde social. Soudain, une connexion se crée entre la personne et les sphères flottantes, soulignant le caractère adaptable et flexible de ces entités. En définitive, le spectateur assume à la fois le rôle de témoin et d'objet d'observation, brouillant ainsi la frontière entre passivité et agentivité.

Benjamin Lalonde
Étude #4 (adaptation et surveillance)
Dimensions variables / Dimensions variable, 2014
Miroirs hémisphériques, boules Qi Gong et antennes / Hemispheric mirrors, Qigong balls, antennae

BENJAMIN LALONDE

EN Benjamin Lalonde is an installation artist who incorporates ready-made objects into his work, allowing individual pieces to react with one another to create an environment that stands between familiarity and uncertainty. By drawing inspiration from his former experience as a social worker and his studies in Foucauldian philosophy, Lalonde focuses his installation piece *Étude #4 (adaptation et surveillance)* (Study #4 [adaptation and surveillance]) on notions of adaptation, surveillance, and identity. So, it is with this work that Lalonde hopes to draw attention to and to understand how individual identities are formed and negotiated within the social world.

Étude #4 (adaptation et surveillance) is composed of a variety of sleek metallic objects with highly reflective surfaces, forming a space seemingly void of any human intervention. The piece consists of several convex surveillance mirrors and three small orbs – each pierced with twenty-six antennas. While the surveillance mirrors are wedged within various corners of the space, the central focus of the artwork is the floating metallic orbs. These reflective globes, though aesthetically captivating, stand in as fully functional devices of adaptation, allowing the forms to emerge from the walls or retreat into the floor. These devices are composed of a metallic ball and fully extendable antennas, which enable the objects to adapt themselves properly to the space allotted to them. Once having strategically placed the ready-mades within the display, Lalonde creates a reflective wall where strategies of surveillance and censorship play out.

While the viewer stands in front of Lalonde's piece they are granted the power to survey the world that surrounds them through the many reflective surfaces within the installation. By analyzing the world reflected in the mirrors, the individual will also become aware of their own figure and their presence in the social world. Suddenly, a connection is made between the individual and the floating orbs within the installation, highlighting how both forms have been made into malleable devices capable of adaptation and conformation. In the end, Lalonde's artwork places the viewer in a position as observer and as the observed, consequently blurring the line between agency and passivity.



TRICIA LIVINGSTON

Artiste / Artiste

Tricia Livingston est une artiste autochtone du nord de la Colombie Britannique. Graduée du Baccalauréat en Beaux-Arts de l'Université de Concordia (2014), elle vit actuellement à Montréal. Son oeuvre traite de l'usage que fait la jeunesse autochtone urbaine des médias afin d'accéder à la culture.

Tricia Livingston is an Indigenous artist from northern British Columbia. Currently based in Montreal, she recently graduated with a BFA from Concordia University. Mainly interested in photography as well as the reclamation of traditional practices, her work highlights the ways in which urban Aboriginal youth access culture through various media.

ELLEN BELSHAW

Auteure / Author

Ellen Belshaw poursuit des études de premier cycle en histoire de l'art et en photographie à l'Université Concordia, où elle a travaillé à titre de rédactrice adjointe de la revue *Yiara* et comme coordonnatrice des expositions du festival Art Matters. Ses écrits portent principalement sur les modes d'expression qui sont peu répandus dans les canons artistiques, comme l'art performance et l'art sonore.

Ellen Belshaw is an Art History and Photography undergraduate at Concordia where she has worked as Assistant Editor of *Yiara* Magazine and Exhibitions Coordinator for the Art Matters Festival. In her writing she is drawn to mediums of expression not traditionally found in the canon, such as performance and sound art.

FR Au premier coup d'œil, l'œuvre *Barrier* (« barrière ») frappe par son esthétisme à la fois simple, moderne et austère. Créée à partir d'une structure de métal préfabriquée et de morceaux de toile abîmée, l'installation possède un aspect particulier qui aurait plu à Marcel Duchamp et qui évoque ces objets immortalisés par Joseph Kosuth dans le style qui le caractérise, soit la représentation d'un même concept sous trois formes différentes. Or, cette interprétation préliminaire se fonde uniquement sur des repères artistiques occidentaux. Lorsque Tricia Livingston, de descendance Tsek'ene, a aperçu pour la première fois une barrière de construction dans une station de métro de la Société de transport de Montréal (STM), elle a d'abord remarqué non pas son esthétisme officiel et minimaliste, mais plutôt sa similitude avec un outil autochtone traditionnel, soit un cadre servant à étirer les peaux d'animaux. L'artiste a donc cherché à obtenir cette barrière en vue de lui donner une nouvelle signification. En introduisant cette œuvre d'art dans un contexte occidental – en l'occurrence, l'espace d'exposition de la galerie FOFA – Tricia Livingston a intégré un savoir propre à la culture autochtone dans le cadre d'un projet urbain. En d'autres mots, elle a donné un caractère autochtone à l'objet. Par ailleurs, cette œuvre s'inscrit dans une longue tradition d'exposition d'artefacts autochtones dans les musées. L'œuvre *Barrier* comporte deux significations : bien qu'utilisée comme barrage, cette installation symbolise également l'affirmation des cultures autochtones nord-américaines.

Le caractère multidimensionnel de *Barrier* témoigne des antécédents personnels de l'artiste et de sa compréhension des cultures autochtones nord-américaines, particulièrement en ce qui concerne l'étirage des peaux, tâche accomplie surtout (mais pas exclusivement) par des femmes. Par ailleurs, mentionnons que le nom de l'installation évoque les nombreux obstacles que l'artiste a dû surmonter pour obtenir la structure de la STM. La réticence de la société de transport de prêter cette barrière (qui était alors inutilisée et en surplus) a donné un tout nouveau sens au projet, puisqu'il rappelle les difficultés quotidiennes auxquelles sont confrontés les peuples autochtones qui résident en territoire canadien. En effet, les Premières Nations sont en constante négociation avec le système bureaucratique, tant national que local. Pour appartenir à une nation autochtone, une personne doit faire reconnaître ce statut par le gouvernement, qui officialise son approbation par la délivrance d'une carte d'identité. De même, pour obtenir la barrière en vue d'en faire un objet d'exposition, l'artiste a dû demander la permission de la STM, puis solliciter une nouvelle autorisation afin de pouvoir l'emprunter de nouveau. (On avait auparavant accepté de lui prêter la barrière un après-midi pour lui permettre de la photographier.) Au moment de publier le présent numéro, on ne sait toujours pas si l'artiste sera autorisée à exposer l'installation comme prévu, ni si les photographies de l'œuvre seront présentées à la galerie.

La notion de barrière présente une dichotomie fascinante : elle peut être utilisée pour interdire à une personne ou à une chose d'entrer dans un lieu, ou encore pour la retenir à l'intérieur de ce lieu. D'un point de vue politique, la situation est similaire : les réserves confinent les peuples autochtones à des parcelles de terre souvent restreintes et bien délimitées; toutefois, ces territoires sont la propriété exclusive de la tribu. Bien qu'à certains égards, les barrières puissent être considérées comme un symbole de répression, celles-ci permettent néanmoins d'assurer la survie d'une culture. En effet, elles contribuent à préserver le savoir au sein d'une communauté et à perpétuer les traditions d'une génération à l'autre. À cet égard, l'œuvre *Barrier* revêt des significations différentes selon la perspective adoptée.

TRICIA LIVINGSTON

Tricia Livingston

Barrier

Dimensions variables / Dimensions variable, 2014

Barrière STM, toile, attaches en plastique, photographie en noir et blanc (50,8 cm x 40,64 cm), document imprimé (21,59 cm x 27,94 cm). La Société de transport de Montréal prête cet objet pendant la durée de l'exposition. / STM barrier, canvas, plastic cable ties, black & white photograph (50.8 cm x 40.64 cm), typed document (21.59 cm x 27.94 cm). This object is currently on loan from the Société de transport de Montréal for the duration of the exhibition.

EN *Barrier* is initially striking for its simplicity and formal, modernist aesthetic; a complete readymade of bright metal and weathered canvas, evocative of something Marcel Duchamp would have taken pleasure in, or something Joseph Kosuth might have considered immortalizing in his characteristic three modes. However, this preliminary understanding is all from the perspective of a Western-trained artistic eye; when artist Tricia Livingston, of Tsek'ene descent, discovered the construction barrier in an Société de Montréal metro station, it was not initially its formal minimal aesthetic qualities that she noticed but instead its similarity to a traditional native animal hide stretching frame. Reclaiming the object and inserting it in the space, Livingston brings a previously inert structure to life in the setting of the FOFA gallery, a Western-constructed institution by nature, simultaneously inserting indigenous knowledge into a basic urban object (in other words, indigenizing the object) as well as speaking to a long history of exhibiting aboriginal artifacts in museums. *Barrier* thus has grown to exist in two realities: as a functional blockade, and as a critical installation attesting to the reclamation of indigenous North American cultures.

Livingston's observation of the multiple realities of *Barrier* attests to her personal history and understanding of indigenous cultures in North America, particularly to the activity of hide stretching as predominantly (but not exclusively) women's work. The name of the installation is also congruous with the countless barriers that Livingston has encountered in acquiring the object used in this artwork from the STM; because of their unwillingness to relinquish the (currently unused and surplus) object, the project has taken on a whole new form for Livingston as a reflection on daily struggles for aboriginal people living within the territories of Canada. For native peoples there is a constant negotiation with bureaucracy on national and local levels; in the most general sense, one's identity as a member of an indigenous culture is hinged on confirmation from the government, presented through a laminated identification card. Correspondingly, the final display of this artwork has become dependent on permission from the STM and whether they will allow Livingston to borrow the object once again. (It was previously loaned for one afternoon to be photographed). At the time of this publication, it is still unknown whether the artist will be allowed to display the piece as intended or if her photographs of the object will be exhibited in the gallery.

The fascinating dichotomy of a barrier is that it at once can be used to keep someone or something out, but also to keep something in. In political terms, the reservation system constrains indigenous people to an often small, defined parcel of land, but this land is also the tribe's property. In one sense repressive, these barriers can be used to enforce cultural survival – keeping knowledge within the community and preserving tradition across generations. *Barrier*, in this respect, carries different meanings dependent on the side from which you approach the work.



MEGAN MOORE

MEGAN MOORE

Artiste / Artiste

Megan Moore est une artiste montréalaise travaillant avec la photographie et la vidéo. Une diplômée du programme de photographie du Collège Dawson, Megan étudie présentement en Beaux-Arts à l'Université Concordia. Son œuvre se concentre sur les espaces liés à la mémoire, portant son attention sur des éléments familiers de domesticité.

Megan Moore is a Montreal based photography and video artist. A Dawson College Photography program graduate (2006), she is currently completing her Bachelor of Fine Arts degree at Concordia University. Her work focuses on spaces linked to memory and draws attention to the familiar elements within domestic settings.

TIFFANY LE

Auteure / Author

Finissante du premier cycle en histoire de l'art à l'Université Concordia, je suis également chroniqueuse à la revue *CUJAH* ainsi qu'au magazine *The Voices Of*, publication consacrée aux beaux-arts. Mes sujets de prédilection comprennent la sémiotique picturale ainsi que les notions de perception, de mémoire et d'espace dans les milieux bâtis et les œuvres contextuelles.

I am in my final year of studies in Concordia's undergraduate Art History program. I am also a feature writer for the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* as well as the fine arts publication, *The Voices Of*. Themes that interest me include the study of pictorial semiotics and notions of perception, memory and space in the built environment or site-specific works.

FR Réalisée en 2013 par Megan Moore, l'œuvre intitulée *Bridging the Eastern Townships and Scotland* (« jeter un pont entre les Cantons-de-l'Est et l'Écosse ») est inspirée d'une recherche sur la colonisation écossaise du Canada. En effet, elle est née du désir de l'artiste de connaître ses origines et de retracer l'histoire des immigrants écossais et des colonies qu'ils ont établies au Québec. Les territoires occupés et transformés par le peuple écossais constituent le cadre de cette œuvre immersive.

Installation vidéo à deux voies, *Bridging the Eastern Townships and Scotland* montre des paysages des Cantons-de-l'Est et fait entendre des sons de la nature écossaise. L'œuvre de Megan Moore s'inspire également de la photographie. En effet, des images sont projetées sur une fine pellicule en polyester (mylar), qui est suspendue au plafond au moyen de fil à pêche en traction. Suffisamment épaisse pour empêcher la projection de se refléter au-delà de l'écran, la pellicule est cependant assez mince pour créer une illusion d'images flottantes en mouvement. Selon l'artiste, ces scènes mouvantes contribuent à la richesse de la projection et, comparativement à des clichés statiques, offrent une expérience plus complète. Somme toute, l'installation permet de vivre un moment d'effervescence.

Dans son œuvre, Megan Moore raconte un récit différent, à la fois fondé sur des faits historiques et marqué par des préoccupations et des passions nouvelles. À l'aide de la transformation numérique, l'artiste communique le désir des colons écossais de se rebâtir un pays dans le sud-est du Québec. Elle propose aussi une nouvelle approche pour aborder les notions de transformation et de narration encodées dans cet espace ainsi que les implications plus grandes qu'elles supposent. L'œuvre superpose le passé et le présent, la patrie et la terre étrangère, l'individuel et le collectif. Elle réunit dans un même espace le spectateur, l'écran et l'artiste et, grâce à une habile combinaison de sons et d'images, nous entraîne dans un imaginaire à la fois familier et inconnu.

Dans ces images, Megan Moore présente des moments empreints d'intimité et de calme. Elle espère ainsi susciter un échange et un dialogue avec le public. Bien que modifié, le panorama original est immortalisé dans l'œuvre. Le souvenir est façonné à la fois par l'état initial du paysage, l'interprétation de l'artiste et les spectateurs. Autrement dit, il fait l'objet d'une négociation du sens entre l'artiste et les témoins de l'œuvre. À travers cette expérience immersive à la fois visuelle et auditive, un moment est recréé; il permet au passé de renaître dans le présent.

Conçue pour favoriser une interaction entre l'artiste et le public, *Bridging the Eastern Townships and Scotland* évoque la tranquillité, mais aussi le sentiment d'éloignement. En effet, l'œuvre décrit la rencontre de deux époques : le déracinement et l'exil jadis vécus par les Écossais s'inscrivent dans l'instant présent. L'artiste a construit une nouvelle réalité; elle a repensé deux univers dissemblables qui rappellent le passé, mais qui entretiennent un dialogue constant avec le présent.

EN Initially motivated by a search for lands settled by the Scottish in Canada, Megan Moore's *Bridging the Eastern Townships and Scotland* (2013) expresses a desire to identify her ancestral heritage and to trace the history of Scottish immigrants and their settlements in Quebec. The spaces they occupied and transformed create the framework for her immersive piece.

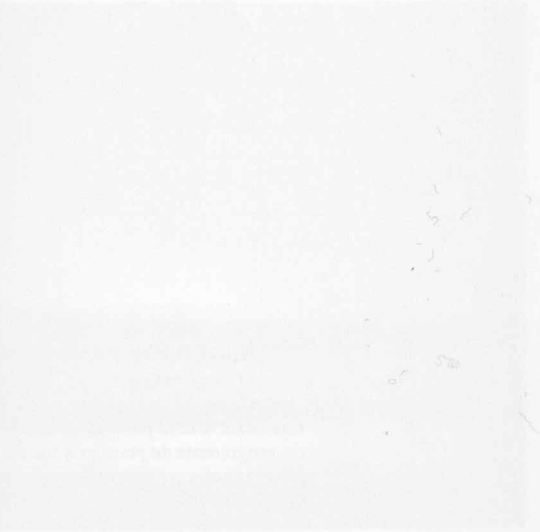
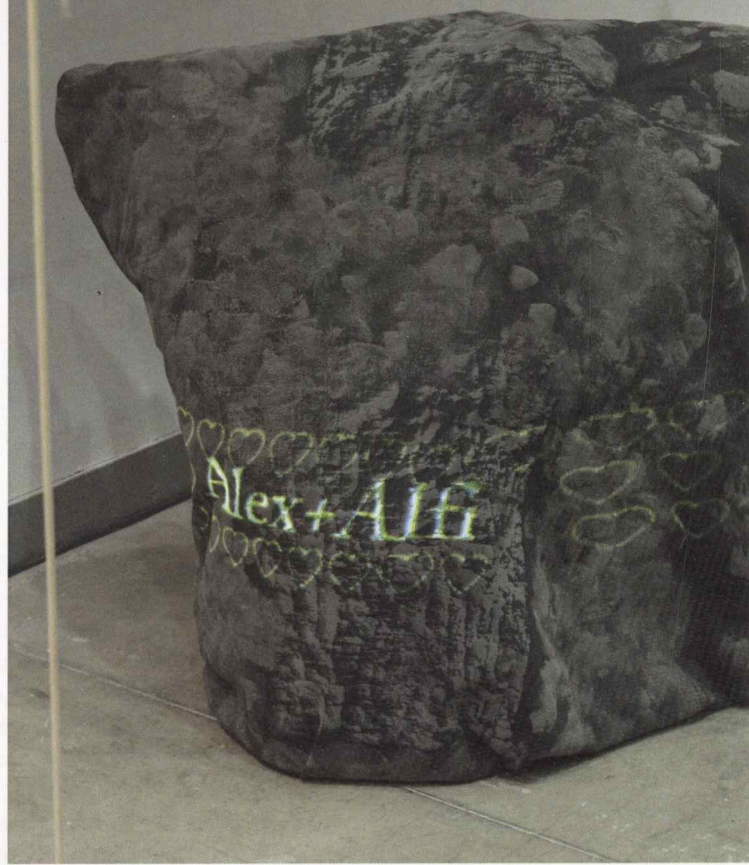
Bridging the Eastern Townships and Scotland is a two-channel video installation projecting scenery of the Quebec eastern townships to the backdrop of natural sounds from Scotland. Moore references photography by having her images projected onto Mylar, a thin polyester film, which is then suspended using pieces of fishing line. The Mylar is thick enough to stop the projection from bleeding through the threshold of the film, but thin enough to give the illusion of floating, moving photographs. For Moore, the moving images within the installation achieve a fullness and transmit more than the still quality of a photograph. Her installation is a moment lived, in flux for every individual.

Moore authors an alternative narrative for the space, one that is still concerned with the historical grounding but imbued with new concerns and interests. Through digital transformation, she fully realizes the settlers' desires to build their own Scotland on the south-eastern shores of Quebec and provides a different basis for investigating the larger implications of the transformation and narratives encoded into the space. The piece superimposes past and present, home and abroad, personal and collective. Her piece creates a space between spectator, screen, and artist, which, through a particular composition of sound and images, pulls us into an imaginary that is simultaneously familiar and unfamiliar.

Moore chose moments of familiarity and calm that ripe for exchange and dialogue with her public. Though altered, the initial landscape lives as a memory within her piece – a memory that locates itself between the original landscape, the artist's interpretation, and the participants, through a negotiation of meaning between Moore and the viewers of her piece. Through an immersion of the visual and auditory, the moment reoccurs and allows the past to live anew in the present.

In the conversation taking place between artist and viewing public, *Bridging the Eastern Townships and Scotland* is an installation meant to evoke a sense of calm but also of displacement. Moore narrates a relationship, allowing the past of Scottish displacement and longing for home to act through its insertion into the present. It is a construction – a reimagining of two incongruent worlds resonating with a familiarity of the past but remaining in constant dialogue with the present.

Megan Moore
Bridging the Eastern Townships and Scotland
76 cm x 61 cm par écran / per screen, 2013
Installation vidéo sur deux écrans de mylar /
Video installation on two mylar screens



ALEXANDRE PÉPIN

ALEXANDRE PÉPIN

Artiste / Artiste

Alexandre Pépin est finissant au baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia. Axée sur la réappropriation d'objets et les situations banales, sa pratique s'étend de la peinture à l'installation en passant par le textile et l'électronique. Analysant son propre quotidien, il y cherche des moments absurdes et des phénomènes obsolètes.

Alexandre Pépin is currently completing his BFA at Concordia. Sparked by the re-appropriation of banal objects and situations, his practice extends beyond painting into installation, textile and electronics. He studies his own life in search of absurd moments and obsolete phenomena.

EMMA WILSON

Auteure / Author

Étudiante de deuxième année en histoire de l'art, je m'intéresse au milieu féministe, en particulier à la théorie queer et à la résurgence du thème de la vie domestique dans la sphère artistique. Mes médiums de prédilection sont l'installation et la sculpture, car ils permettent de conceptualiser des notions complexes et de représenter visuellement des idées abstraites.

As second year Art History student, I center my studies around the feminist milieu, specifically examining queer theory and the resurgence of the domestic in the artistic sphere. I am most driven by installation and sculpture as primary mediums, conceptualizing complex notions and transforming the abstract into the visual realm.

FR Inspirée d'un phénomène observé et intitulée *The Public Rock* (« le rocher public »), l'installation multimédia d'Alexandre Pépin incarne l'exaltation des jeunes amours à travers la réinvention de la logique et des systèmes narratifs.

L'œuvre consiste en un rocher d'imitation, fabriqué à partir de textile texturé et entouré d'éléments rappelant un paysage rural canadien. Ainsi, la reconstitution d'un sol terreux bordé de roseaux évoque l'idée d'un champ en bordure d'une autoroute. Joutant l'installation, un ventilateur tourne, émettant un doux bourdonnement aux accents d'artificialité et donnant vie à son environnement. Un texte est projeté sur le rocher, proclamant les tragiques banalités du quotidien et l'union frivole de deux personnes.

Véritable célébration de l'amour, l'œuvre représente la frivolité entourant la conception contemporaine de la jeunesse. Elle symbolise également le besoin flagrant et impulsif d'exprimer un sentiment au moyen d'une manifestation visuelle et d'obtenir ainsi une forme de reconnaissance et de validation. L'artiste exploite les sphères de la communication et de l'expression de soi, reconnaissant la valeur de l'écriture et de la composition graphique dans le monde des arts visuels.

The Public Rock énonce une banalité dans sa forme commune, élevant le graffiti au statut d'œuvre d'art présentée dans une galerie. Ce geste important a pour effet de personnaliser un médium traditionnellement anonyme; il révèle en outre le penchant de l'artiste pour l'absurde. Le paysage artificiel crée, d'une certaine manière, une réalité feinte où la plateforme sociale est limitée dans l'espace. Or, cette réalité s'inscrit résolument dans la foulée des questions entourant notre utilisation changeante des médias sociaux et notre besoin fondamental d'être entendus.

Dans cette installation, le numérique constitue le principal mode d'expression de soi. L'œuvre symbolise donc le vaste univers de l'information dans lequel nous diffusons opinions et perceptions. Le monde matériel tombe en désuétude au profit du numérique et de la communication à grande échelle, et ces simples moyens d'expression facilitent la propagation irréflectie de futilités contemporaines sur le Web.

The Public Rock fait allusion à la domesticité. Fait main, l'objet permet au spectateur de se connecter à ce qui relève de l'expérience personnelle. L'œuvre illustre le paradoxe entre le personnel et le publicisé; elle décrit une réalité qui appartient à la fois à la vie intime et à la sphère publique. Elle brosse un portrait satirique des idées et des déclarations banales qui circulent dans Internet, s'affichant de façon sporadique devant le public. L'installation nous montre une perspective nouvelle, en marge des conceptions traditionnelles de la nature et du milieu ambiant.

D'apparence originale, l'œuvre incarne l'insouciance et la gaieté propres à la jeunesse. Toutefois, elle oppose le caractère anonyme du graffiti à la personnalisation de la culture matérielle, révélant de façon subversive les limites de la communication et de l'expression de soi à l'ère numérique.

EN The work entitled *The Public Rock* by Alexandre Pépin is a mixed media installation inspired by an observed phenomenon, and the exaltation of young love through the reinvention of logic and narrative systems.

The installation is focused on a fictitious rock replica composed of textured textile in a rural background, reminiscent of the Canadian landscape. The surroundings suggest a field found in passing, flanked by soft reeds and scattered dirt, further contextualizing the highway setting. A fan pushes the installation into movement, lightly humming to the tune of artificiality and animating the surroundings into existence. A projected text flashes in the foreground against the rock, proclaiming tragic banalities of daily life and a frivolous union between two people.

The work is a passionate crusade for love and the triviality surrounding contemporary notions of what it means to be young, as well as; the flagrant and impulsive need to display sentiment, to be recognized and validated through visual production. The artist acknowledges the spheres of communication and self-expression, connecting the significance of mark-making in the visual arts to the tools of writing and graphic communications.

The Public Rock expresses a banality in communal form, elevating the graffiti tag to the gallery space. This material intervention directly personalizes the traditionally anonymous medium, revealing Pépin's penchant for the absurd. The fabricated landscape creates in part a false reality, one contrived and limited to space as a social platform, but resolutely engaged with the issues surrounding our shifting use of social media and our inherent need to be heard.

The installation becomes reliant on the digital as the primary tool for self-expression, mirroring the open world of information through which to broadcast our opinions and perceptions. The rising obsolescence of the material world in place of the digital facilitates widespread dissemination, a basic expression of contemporary triviality thoughtlessly circulated through the web.

The concept of the domestic becomes apparent in this artwork, allowing the viewer to connect to the personal through the handmade, a paradoxical relationship between the personal and the publicized, an intimate public expression. *The Public Rock* satirically comments on the trite concepts and statements disseminated through the net, sporadically flashing before the audience. The piece presents a woven alternative to conventional depictions of nature and our environment.

The piece holds a whimsical appearance of playful youth while subversively examining the limitations of self-expression and communication in the digital age through conflicting notions of a personalized material culture presented through the anonymity of graffiti.

Alexandre Pépin
The Public Rock
Dimensions variables / Dimensions variable, 2014
Installation vidéo avec médias mixtes /
Video installation with mixed media



LAURENCE PILON

FR L'œuvre de Laurence Pilon comprend deux images de grand format dessinées au fusain et au graphite sur du papier japonais. Le premier portait, *Sans titre (Le jeu)*, représente l'artiste et sa sœur, enfants, qui s'adonnent à un jeu. L'autre dessin, *Sans titre (Rouge à lèvres)*, montre une fillette (en l'occurrence, l'artiste) debout dans une pièce, la bouche maculée de rouge à lèvres. Vu l'importance accordée aux signes qui constituent habituellement des modes d'expression, ces portraits semblent avoir été créés de manière à reproduire les contours pâles et mystérieux propres à l'impression. En effet, pour réaliser ces images, l'artiste a procédé à une étude et à une transposition minutieuse des photographies afin de créer un effet pictural.

Jouant sur la dynamique entre la surexposition (qui dissimule l'image) et l'obscurité (qui dissipe les formes), Laurence Pilon crée une ambiguïté inhérente à la nature photographique de l'image. Si nous acceptons la théorie selon laquelle la forme et la couleur sont indissociables (Cézanne déclara dans une entrevue : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. »), alors l'utilisation que fait Laurence Pilon du monochrome vise à susciter non pas une réaction émotive, mais plutôt une curiosité à l'égard de la composition¹. En effet, au lieu d'être frappés par les tons expressifs utilisés pour représenter la situation, nous sommes enclins à examiner attentivement l'interaction entre les sujets. Alors que l'autre photographie (*Le Jeu*) évoque une relation apparemment intime entre deux sujets dépeints sur un arrière-plan sombre et flou, (*Rouge à lèvres*) suscite des questions sur la relation qu'entretient le sujet avec l'artiste, le spectateur et lui-même.

La dynamique complexe entre les différents intervenants confère aux images les caractéristiques propres à l'autportrait ; du reste, la signature de l'artiste semble se manifester dans un processus d'effacement. Afin d'explorer la notion de vulnérabilité, Laurence Pilon utilise une technique soustractive qui laisse filtrer la lumière sur la surface de l'image. En frottant délicatement une gomme à effacer sur les contours foncés, l'artiste semble brouiller les limites de la représentation formelle pour mieux exploiter le potentiel qu'offre la texture organique du papier. À certains endroits, le papier est si mince et abîmé qu'il ressemble à une feuille diaphane qui, observée sous la lumière, exposerait ses nervures.

Les motifs apparemment aplanis des textiles ainsi que les forts contrastes entre les surfaces éclairées et sombres rappellent les innovations picturales d'Édouard Manet, qui cherchait à créer une « simulation du simulacre photographique² ». Pour sa part, Laurence Pilon adopte la démarche inverse ; elle propose une méditation sur une réalité manipulée, où l'interaction entre l'absence de relief et la dimensionnalité superficielle crée une illusion de profondeur.

Telle une infante, la fillette représentée dans (*Rouge à lèvres*) adopte une pose étudiée. Son regard fixe et son poing droit serré montrent que l'enfant est consciente d'être observée. L'effet de cascade créé par les motifs du canapé situé à l'arrière-plan forme un contraste subtil avec les lignes verticales foncées dessinées sur la bouche : il s'agit possiblement d'une allusion aux débuts artistiques de Laurence Pilon. Renouant avec la photographie physique, l'artiste cherche à représenter ses origines identitaires par l'entremise d'un sujet qui est à la fois observé et observateur, et qui brouille de manière évocatrice la frontière entre l'abstraction et la forme.

1 Émile Bernard, « Paul Cézanne », L'Occident n° 32 (1904).

2 Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1996, p. 263.

LAURENCE PILON

Artiste / Artiste

Originaire de Montréal, Laurence Pilon

terminera en 2015 son programme de baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia. Artiste multidisciplinaire, elle s'intéresse à la potentialité conflictuelle des matières et des perceptions. Sa pratique actuelle se concentre sur le dessin, la peinture, les médias d'impression et l'installation.

Originally from Montreal, Laurence Pilon is in the final year of her BFA in visual art at Concordia. As a multi-disciplinary artist she is interested in the perception and conflictual potential of artistic mediums. Her current explorations drift between painting, print media and installation.

NATHALIE AGOSTINI DE FRANCISCO

Auteure / Author

Née aux Pays-Bas, Nathalie Agostini de Francisco est étudiante au baccalauréat en société et culture occidentales, qu'elle complète d'une mineure en histoire de l'art. Possédant une formation en musique et en langues doublée d'une passion pour l'art, elle s'intéresse aux diverses polémiques entourant les rôles socioculturels symboliques et expressifs associés aux mythes et à la création de mythes.

Dutch born Nathalie Agostini de Francisco is working towards a BA in Western culture and society, minoring in art history. With her background in music and languages and passion for art, she focuses on the various polemics surrounding the symbolic and expressive sociocultural roles attributed to myth and myth making.

EN Laurence Pilon presents us with two large-scale drawings in charcoal and graphite on delicate Japanese paper. *Sans titre (Le jeu)* (Untitled [The Game]) depicts her and her sister playing as children, while *Sans titre (Rouge à lèvres)* (Untitled [Lipstick]) represents the young artist standing in a room, her mouth smeared with lipstick. Given the importance attributed to the signs that typically function as vehicles for expression, these portraits seem to consider the faint and mysterious outlines of impression, as their starting point is the careful study and transposition of photographs to a painterly effect.

In playing with the dynamic between overexposure, which tends to conceal, and darkness, which swallows up forms, Pilon creates an ambiguity that is inherent to the photographic nature of the image. If we accept the theory that form and colour are inseparable, as when Cezanne claims in an interview “quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude,” then Pilon's use of the monochrome proposes an inquisitive reaction to the composition rather than an affective one.¹ Instead of being struck by the expressive tones that describe an image's situation, we are incited to look closely at what is happening between the persons. (*Le Jeu*) suggests the seemingly intimate relationship between two subjects posed on a dark, unmodulated background, while (*Rouge à lèvres*) raises questions about the way in which the subject-model relates to the artist, to the viewer, and to herself.

The complex network between those involved lends to the images the evident qualities of self-portraiture, where the artist's signature appears to manifest through the process of erasing. Vulnerability is explored by way of the subtractive technique Pilon employs in order to draw light onto the image surface. By gently rubbing the eraser along strong outlines, the artist seems to blur and delegate the limits of formal representation to the potentials of the organic texture of the paper. In certain areas, the flimsy paper underneath is rubbed so thin and raw that it resembles a diaphanous leaf exposing its nerves when it is held up against the light.

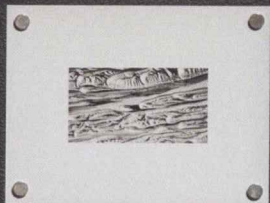
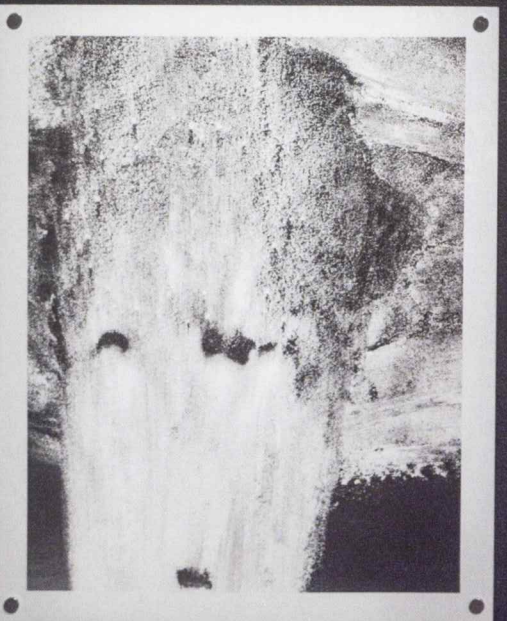
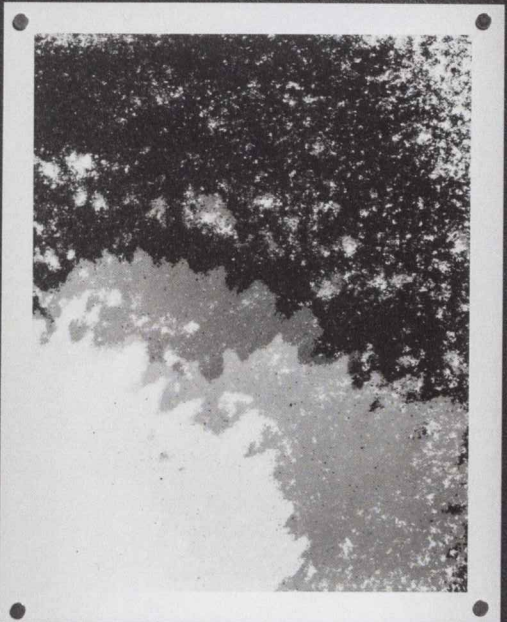
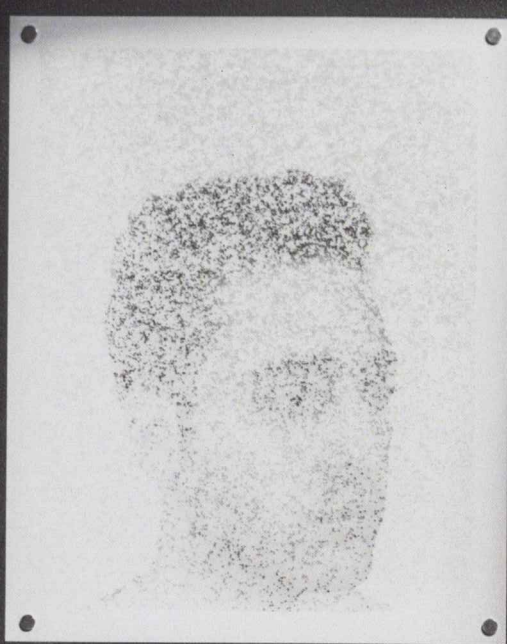
The seemingly flattened pattern of the textiles and stark contrasts between light and dark surfaces recall Édouard Manet's painterly innovations as he tended towards the “simulation of the photographic simulacrum.”² Pilon works in the opposite sense, proposing a meditation on a processed reality through which the interplay of flatness and shallow dimensionality creates the illusion of deep space.

Like an Infanta, the youth in (*Rouge à lèvres*) is self-consciously posed in artful appearance. Her arrested glance shows awareness as her right hand is clenched assertively into a fist. The cascading effect of the print on the sofa behind her strikes a subtle counterpoint to the dark vertical streaks of the mouth, which might denote one of her earliest moments of artistic literacy. As she returns to the physical photograph, Pilon represents the origins of her identity through a subject that at once beholds and is beheld, and evocatively blurs the line between abstraction and form.

1 Emile Bernard, “Paul Cézanne,” L'Occident 32 (1904).

2 Thierry De Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1996), 263.

Laurence Pilon
Sans titre (Le jeu), 135 cm x 101 cm, 2013–2014
Sans titre (Rouge à lèvres), 135 cm x 101 cm, 2014
 Fusain et graphite sur papier japonais /
 Charcoal and graphite on Japanese paper



FABIEN SEGUIN

Artiste / Artiste

Fabien Seguin est un artiste visuel et écrivain. Il a grandi en France où il a achevé des études en littérature et philosophie ancienne. Il a passé sept ans en Chine avant de s'installer au Canada. Il a exposé son travail dans divers festivals photographiques, entre autre à Atlanta (USA), à Pingyao (Chine) et à Arles (France).

Fabien Seguin is a visual artist and a writer. He grew up in France where he completed studies in literature and ancient philosophy. He spent seven years in China before settling in Canada. He has shown his work in international photography festivals including those Pingyao (China), Arles (France), and Atlanta (USA).

KAREN LEE CHUNG

Auteure / Author

Finissante du premier cycle, Karen Lee Chung est inscrite à la majeure en histoire de l'art et en arts plastiques (B. Bx-arts) à l'Université Concordia. Ses principaux champs d'intérêt en histoire de l'art comprennent les œuvres narratives et figuratives, en particulier celles qui traitent d'identité, d'histoire et de mémoire, et qui se situent au confluent de la littérature et des arts visuels.

Karen Lee Chung is a senior undergraduate student, majoring in Art History and Studio Art (BFA) at Concordia University. Her art historical interests lie primarily in narrative and figurative artworks, particularly those that concern the topics of identity, history, and memory through the intersection of literature and the visual arts.

FR Illustrant de façon poétique le phénomène de l'érosion, *Approaching Erosion* (« approcher l'érosion »), série de photographies de Fabien Seguin, cherche à « rendre visible un processus de disparition » et à matérialiser l'immatérialité¹. Invitant à une méditation sur le concept de l'effacement, ces photographies explorent la notion du temps, qui s'applique à la fois aux êtres humains et à l'environnement. L'éternel et l'éphémère, qui représentent les pôles opposés du concept temporel, sont examinés.

Dès le premier coup d'œil, on remarque que la série d'images porte sur le règne organique. D'abord, deux photographies de grandes dimensions représentent respectivement du sable et de la farine. Un troisième cliché, lui aussi de grande taille, montre le portrait d'un homme en train de disparaître ou de se désintégrer. L'identité de cette personne n'a en définitive que peu d'importance; il s'agit simplement d'une représentation symbolique du genre humain. De la même façon, la représentation visuelle des matières granuleuses n'est pas explicite. En effet, les spectateurs sont plutôt invités à réfléchir aux idées abstraites suggérées par l'œuvre.

Trois autres photographies, plus petites, montrent des paysages terriens et martiens dégradés par les forces naturelles, telles que le vent, l'eau et les autres éléments. Par cette série d'images, l'artiste s'efforce de donner une définition claire du mot « érosion » en révélant non seulement la nature calme et progressive du processus, mais aussi son caractère destructeur – l'effacement de soi par la nature elle-même. Disposés à la verticale à la manière de totems, les deux ensembles de photographies illustrent le pouvoir qu'exercent le temps et les éléments sur diverses entités. Dans ces images, mère Nature fait l'objet d'une vénération quasi spirituelle.

Le temps qui passe est calculé à travers la lentille de l'appareil et la pellicule photographique. Contrairement à un processus de dissolution, le procédé photographique n'est pas réducteur, mais constructif. En effet, c'est par l'accumulation d'événements savamment planifiés et chorégraphiés en studio – y compris les prises de vue et le développement des photos – que l'artiste réussit à faire voir l'invisible dans ces épreuves sur gélatine-argent.

Fabien Seguin puise son inspiration dans la littérature, notamment dans les œuvres des écrivains français Lorand Gaspar et Albert Camus. D'ailleurs, l'œuvre *Approaching Erosion* est essentiellement inspirée d'une nouvelle de Camus intitulée « Le vent à Djémila » (Noces, 1939). Fidèle au style qui caractérise Camus, ce récit explore la nature humaine et entraîne le lecteur dans une aventure contemplative et mystique aux côtés d'un narrateur anonyme. De la même façon, la série de photographies de Fabien Seguin invite le spectateur à une promenade méditative au cœur de paysages apparemment éternels et de pensées contradictoires sur le caractère éphémère de l'humain. Or, il s'avère que même ces paysages semblent menacés de disparition.

Il est important de souligner que l'œuvre *Approaching Erosion* est appelée à évoluer. En effet, Fabien Seguin prévoit enrichir la série actuelle par l'ajout d'autres photographies. Il entend ainsi progresser dans sa démarche d'exploration de l'éternel et du fondamental. À l'image du processus d'érosion, la pratique photographique de l'artiste continuera de se transformer au gré du temps et des événements, jalons qui marqueront le parcours personnel de Fabien Seguin.

¹ Correspondance avec l'auteur, 31 mars 2014.

FABIEN SEGUIN

Fabien Seguin
Approaching Erosion
Dimensions variables / Dimensions variable, 2013
Installation de tirages argentiques /
Silver gelatin print installation

EN A poetic documentation of the process of erosion, Fabien Seguin's photo series *Approaching Erosion* seeks to "give appearance to a process of disappearance" and to materialize the immaterial.¹ A meditation on this discourse of erasure, the photographs also seek to explore the notion of time as it applies to both humans and landforms; both the eternal and the ephemeral, the two theoretical extremes of time, are considered.

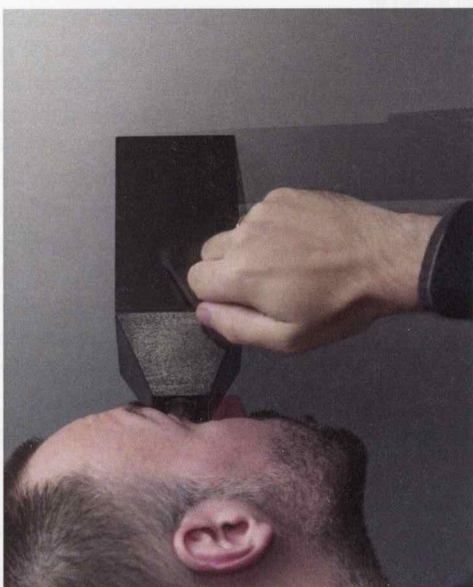
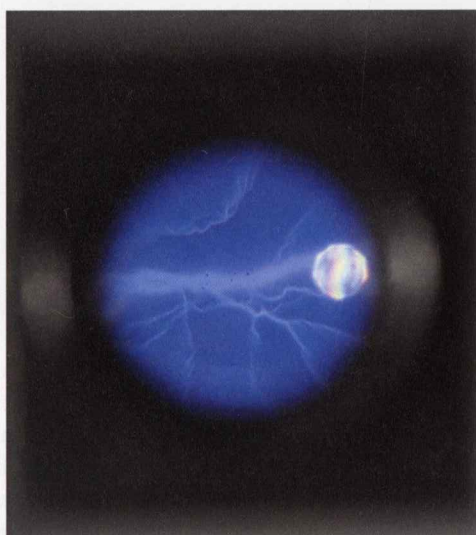
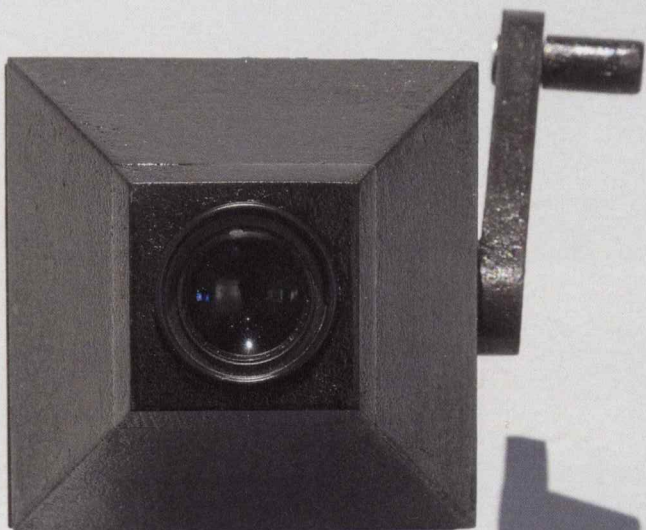
It is immediately apparent that the series' imagery concerns itself with the organic. Sand and flour feature respectively in two of the large photographs; the third large photograph is a portrait of a man, who is depicted as if fading or disintegrating. The identity of this man remains ultimately unimportant, for he functions merely as a symbolic representation for humankind. Similarly, the granular materials need not be made visually explicit; viewers are thus invited to think in a more abstract manner as to what is being suggested. The three smaller photographs depict both Earthly and Martian landscapes, these terrains that have been affected by various elemental forces such as wind, water, and other agents. The totality of the series' imagery attempts to make clear the definition of "erosion," revealing the gradual, quiet, yet destructive nature of the act, the self-effacing aspect of nature by its own hand. Displayed vertically, as if totems, both sets of photographs depict the power of time and of the elements on various bodies, injecting into the series a quasi-spiritual reverence for Mother Nature.

Time is calculated through camera lens and photographic film. Unlike dissolution, photographic procedure is not reductive but constructive. Rather, it is through the accumulation of attentively calculated and choreographed events in the artist's studio – including the image shooting and developing process – that the artist manages to manifest the invisible and unseen in these silver gelatin prints.

For Seguin, ideas originate from the literary. Influenced by French writers Lorand Gaspar and Albert Camus, *Approaching Erosion* was primarily informed by Camus' short story "Le vent à Djémila" (Noces, 1939). In traditional Camus style, this text investigates human nature, taking the reader on a contemplative and mystical journey alongside the unnamed narrator. In the same vein, Seguin's photo series seeks to introduce its viewers to a narrative contemplating both the seemingly eternal land that surrounds us, alongside competing thoughts of human mortality. However, even the land appears subject to disappearance.

It is important to note that *Approaching Erosion* is not shown in its entirety; it is a work in progress. Seguin plans to expand the series by building on the photographs currently on display in the gallery, driven onwards in his practice to investigate ideas of the eternal and the elemental. Much like the process of erosion, the artist's photographic practice will continually be informed by time and various other forces, which will subsequently be inscribed into Seguin's own history.

¹ E-mail correspondence with the author, March 31, 2014



V É RO N IQU E SU N A TO RI

FR Bien que fugace et éphémère, un éclair peut illuminer des éléments qui se dérobaient jusque-là à notre regard. Pour un instant, nous éprouvons une fascination mêlée d'effroi. L'éclat lumineux apporte un changement de perspective, nous permet de voir la réalité sous un jour nouveau.

Œuvre mystérieuse créée à partir d'objets construits, la série *Maybe the Light will Save Us* (« la lumière nous sauvera peut-être ») de Véronique Sunatori ressemble à un cabinet de curiosités. Semblables à des instruments scientifiques, les artefacts présentés dégagent une impression de froideur ; leur apparence austère est encore plus frappante lorsqu'ils sont posés sur des plinthes blanches. Pourtant, les spectateurs sont invités à manipuler certains de ces objets : dès lors, ceux-ci s'apparentent davantage à des outils qu'à des choses qu'on ne doit pas toucher.

Pièce maîtresse de la série, *The Lightning Box* (« la boîte à éclair ») est placée à hauteur des yeux. Le spectateur est invité à tourner une manivelle fixée sur le côté de l'appareil et à regarder dans la lentille. D'abord, rien n'apparaît. Puis, quand on actionne le mécanisme, un éclair s'affiche sur une diapositive rétroéclairée. Cette apparition crée un effet de surprise, et le fait de générer l'image par simple commande manuelle exerce en soi une fascination. Le dispositif donne au spectateur l'impression d'exercer un certain pouvoir sur la nature : tant qu'il tourne la manivelle, la lumière continue d'éclairer l'image.

Jouant sur divers phénomènes et éléments de mystère, l'artiste a voulu créer une expérience de sublime. Souvent employé en histoire de l'art, le terme « sublime » désigne un état particulier où le spectateur, réalisant soudainement la futilité de son existence, est submergé par une forte vague d'émotions. Ce sentiment abstrait jaillit de la rencontre d'une réalité plus grande que soi : un ciel constellé d'étoiles, l'étendue infinie de l'océan, un panorama vu du haut d'un gratte-ciel ou la beauté éblouissante d'un coucher de soleil.

Le sublime inspire au spectateur un sentiment d'émerveillement mêlé d'épouvante à l'égard du monde qui l'entoure. En effet, l'expérience l'oblige à voir au-delà des banalités quotidiennes ; elle incite à la découverte, à l'exploration et à l'apprentissage. Véronique Sunatori a créé ces outils d'observation pour éveiller la conscience de soi chez le spectateur et éclairer le sens de sa quête existentielle. Ils lui font découvrir le caractère sublime de la vie, réalité qu'il doit apprivoiser avec curiosité, mais en toute humilité. L'autoréflexion engendre un changement de perception. Dans sa quête, le spectateur est appelé à considérer ses propres intérêts, à prendre du recul et à voir la réalité dans son contexte personnel.

L'œuvre nous ouvre une nouvelle perspective, juxtaposant ce qui relève de notre volonté et ce qui s'en échappe. La manivelle a le pouvoir de faire naître la lumière ; or, la manière dont l'éclair rayonne sur l'image et le sentiment que nous inspire cette force de la nature ne dépendent pas de notre volonté.

Véronique Sunatori nous laisse tirer nos propres conclusions. Elle nous propose simplement des outils qui nous permettent d'accéder à une réalité plus grande que nous. En interagissant avec ces outils qui suscitent un émerveillement enfantin, nous pouvons changer notre perception du monde et mettre de côté notre égoïsme pour laisser place à l'humilité et – avec un peu de chance – transformer les petits riens du quotidien en étincelles de lumière.

EN A flash of lighting is fleeting, ephemeral, but it can also illuminate things previously unseen. For a moment we could be struck with a mixture of fear and fascination, but in that flash of lighting we have a change of perspective, and we see things differently.

Véronique Sunatori's series of constructed objects, *Maybe the Light will Save Us*, is similar to a mysterious cabinet of curiosities. The objects in themselves appear very cold and scientific, particularly when displayed on the white plinths of a gallery. Yet the audience is invited to interact with the some of the objects, therefore turning them into tools rather than untouchables.

The Lightning Box, Sunatori's main work in the series, is fixed to the wall at eye level. The viewer is encouraged to wind the crank on the side and peer into the lens. At first the interior is entirely black. Then as the viewer cranks the handle, a back-lit slide of an image of lightning is illuminated. The lightning comes as a surprise, and the viewer's power over the appearance of the lightning – by virtue of controlling the crank – is equally fascinating. As long as the crank continues to be turned, the light continues to make the image visible. This crank introduces an element of control over nature.

The artist's works intentionally possess elements of mystery and phenomena to create a sublime experience. The sublime is a term often used in art history to describe a particular sensation felt in the viewer: an intense mixture of emotions intrinsically linked to feeling small or insignificant. It is an abstract feeling, an encounter with something greater than oneself; for example: a sky full of stars; an endless expanse of ocean; looking down from a 100-storey building; a hauntingly beautiful sunset.

Sublime experiences often strike the viewer with a feeling of terrified wonder at the world around them. They force the viewer to move beyond the everyday banalities and draw them on to discover, explore, and learn. Sunatori's tools are meant to make the viewer self-aware in their pursuit for life's answers. These objects – tools for looking – bring one face-to-face with the sublime qualities of life, which cause the viewer to deal with this mixture of humility and curiosity. This offers an opportunity for a self-reflexive change in perception. The viewer is called to look to their own interests in their pursuit, to step back and see things from their own context.

The artist's work changes our perspective through the juxtaposition of what is within our control and what is not; the crank controls the light, but the way the light shines through the lightning strike image, and the way this powerful force of nature makes us feel, is out of our control.

Sunatori does not draw any conclusions for us. She simply presents us with the tools that will aid us in our pursuit of something greater than ourselves. Through our child-like interaction with her works we can change our way of seeing, bring humility to our egoism, and hopefully turn everyday things into light.

VÉRONIQUE SUNATORI

Artiste / Artiste

Véronique Sunatori est une artiste visuelle établie à Montréal. Née à Gatineau d'une mère québécoise et d'un père de souche japonaise, elle s'est installée dans la métropole pour entreprendre un baccalauréat en arts plastiques à l'Université Concordia. Sa pratique interdisciplinaire, qui va de la peinture à la sculpture interactive, se concentre sur les processus de découverte, d'apprentissage et d'évolution.

Véronique Sunatori is a Montreal-based visual artist. Born in Gatineau from a Québécois mother and Japanese-born father, she moved to Montreal to complete a BFA in Studio Arts from Concordia University. Her multidisciplinary practice, ranging from painting to interactive sculpture, focuses mainly on the process of discovering, learning, and evolving.

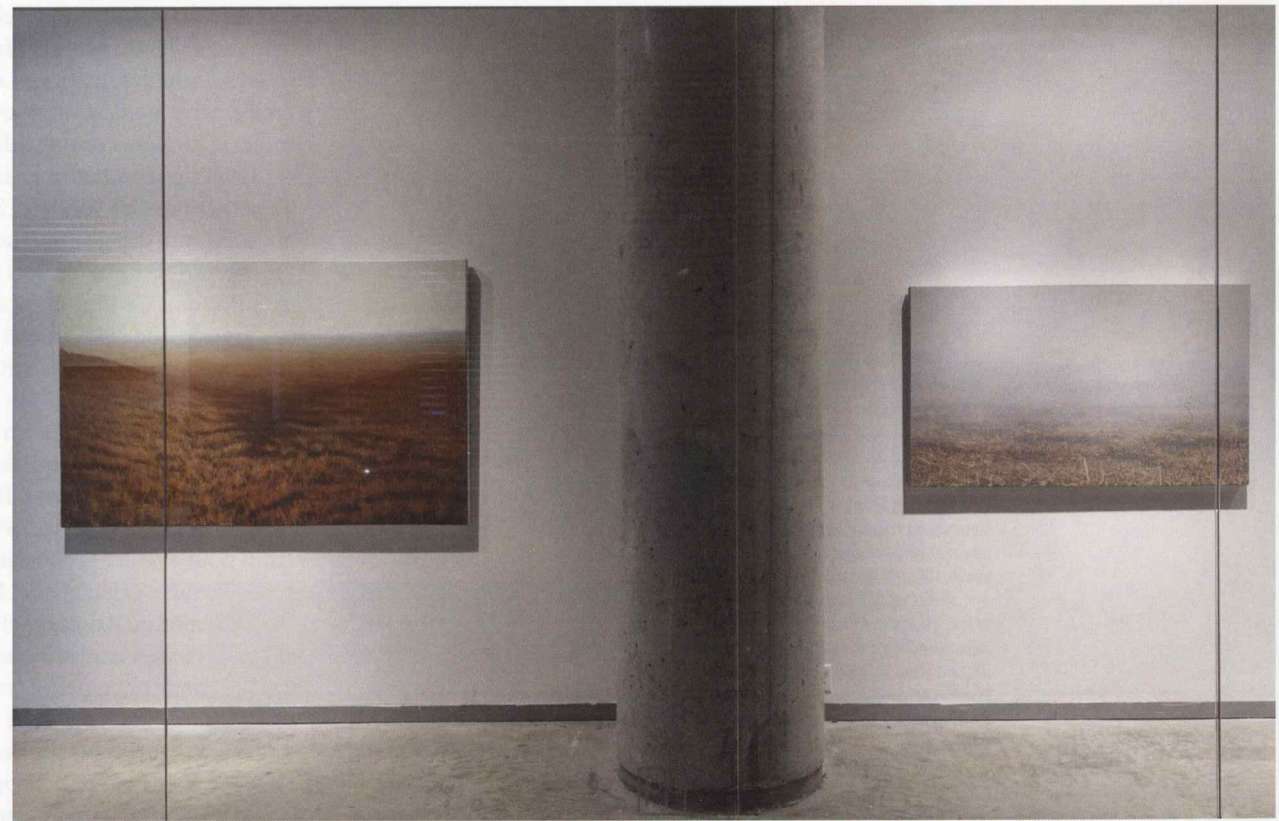
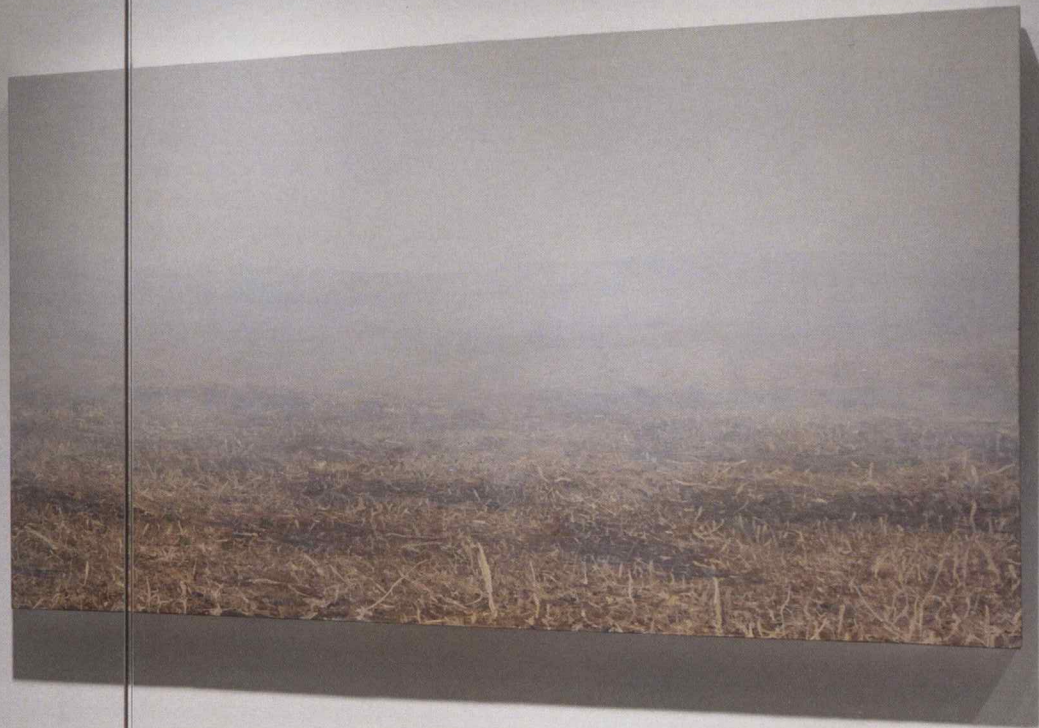
ELSBETH COSSAR

Auteure / Author

Originaire de la région de Norwood, en Ontario, Elsbeth Cossar entame sa quatrième année d'études en histoire de l'art à l'Université Concordia, où elle suit également un programme de mineure en études théologiques. Ses sujets de prédilection sont le sublime, l'éphémère et le réalisme symbolique associés à l'expérience d'une œuvre d'art.

Elsbeth Cossar is in her fourth year of Art History at Concordia University with a minor in Theological Studies. Her interests lie in the sublime, the ephemeral, and symbolic realism in relation to encountering an artwork. She grew up in the backwoods near Norwood, Ontario.

Véronique Sunatori
Maybe the Light will Save Us (Lightning Box)
8.25 cm x 8.25 cm x 18 cm, 2013–2014
Bois, lentille, diapositive, lampe de poche /
Wood, lens, photographic slide, flashlight



LUCINO VEO
Artiste / Artiste

Né en 1988 à Alès en France, il a grandi dans les Cantons de l'est au Québec. Principalement autodidacte, Lucino dessine depuis qu'il est tout petit et peint depuis 2013. Il aime le vélo, la musique et les promenades romantiques au clair de lune. Poisson, célibataire.

Born in Alès, France in 1988. Raised in the Eastern Townships of Quebec. Mainly self-taught, Lucino has been drawing since childhood and painting since 2013. His interests include bicycles, music and romantic strolls on a moonlit night. Pisces, single.

ASHLEE GRIFFITHS
Auteure / Author

Ashlee Griffiths cherche à déchiffrer et à explorer les récits dissimulés dans les œuvres d'art. De la relation complexe entre l'œuvre et le spectateur à la diversité qui caractérise le monde des arts, tous les sujets constituent de bons prétextes à l'acquisition de connaissances. Ashlee Griffiths s'intéresse notamment à l'art monumental royal, à l'architecture victorienne, à l'Âge d'or de la peinture néerlandaise et aux anciennes affiches publicitaires. Elle est actuellement rédactrice en chef de la revue *CUJAH*.

Ashlee Griffiths strives to decipher and explore the hidden narration within works of art. From the complex relationship between the artwork and the viewer to the diversity within the art world, Griffiths yearns for knowledge wherever she can find it. Her interests include Royal monumental art, Victorian architecture, paintings from the Dutch Golden Age, and vintage advertising posters. She is currently the Editor-in-Chief of the *Concordia Undergraduate Journal of Art History (CUJAH)*.

FR Précision, minutie, résilience : à eux seuls, ces mots ne sauraient décrire tout à fait la pratique artistique de Lucino Veo. Or, ils nous aident à comprendre le processus créatif qui se cache derrière ces tableaux de paysages. À la façon dont l'artiste manipule la peinture, on constate que la technique constitue un élément essentiel de sa pratique. Cet aspect transparaît d'ailleurs dans chacune de ses œuvres. Plus on s'approche des tableaux de Lucino Veo, plus on remarque la précision des traits de pinceau. Bien que l'artiste se fie à son intuition ou à son instinct pour déterminer le thème de ses œuvres, il puise inconsciemment son inspiration dans ses souvenirs d'enfance et dans la psyché humaine.

Les œuvres *Grey Field* (« champ gris ») et *Ginger Field* (« champ orangé ») représentent des fragments de souvenirs associés à la campagne québécoise, où l'artiste a grandi. Dans ses tableaux, et plus particulièrement dans *Grey Field*, Lucino Veo tente non seulement de traduire la notion d'immensité ou le sentiment d'espace, mais aussi de créer une illusion ou un univers dont il n'a pas encore saisi le sens. Dans *Grey Field*, l'épaisse nappes de brouillard peut être interprétée comme un symbole du processus de réflexion de l'artiste durant la création de l'œuvre. Ce nuage évoque également l'idée d'un avenir incertain, un concept universel inhérent à l'expérience humaine et ancré dans notre quotidien. Le manque de recul par rapport à notre propre vie fait naître le doute et suscite de nombreuses questions comme « Que suis-je ? » ou « Que ferai-je ensuite ? ». Dans ses paysages, Lucino Veo évoque efficacement cet état d'introspection et force le spectateur à revisiter un moment de sa propre vie où le monde semblait assombri par divers obstacles.

Alors que le tableau *Grey Field* représente l'inconnu, *Ginger Field* symbolise la clarté, évoquant ainsi un tout autre état de conscience humaine. Plutôt que d'incarner la notion d'un avenir obscurci par le brouillard ou d'un voile qui vient troubler le point de vue du spectateur, ce tableau nous montre un vaste champ offrant d'innombrables possibilités. Par ailleurs, le fait qu'aucun objet n'a été ajouté au paysage laisse supposer que *Ginger Field* évoque la pleine conscience de l'esprit humain ou, en d'autres mots, l'absence de doute.

Cela dit, le spectateur doit surtout comprendre que dans ses tableaux, Lucino Veo se met à nu, partageant son expérience créative avec le spectateur. Au cœur de cette expérience se trouvent le moi et la conscience ainsi que le calme qui prévaut dès que jaillit la clarté.

Lucino Veo
Ginger Field, 183 cm x 122 cm, 2013
Grey Field, 152.5 cm x 91 cm, 2014
Oil on canvas / peinture à l'huile sur toile

LUCINO VEO

EN Detailed. Meticulous. Resilient. These three words only begin to describe Lucino Veo as an artist, but they do help us understand the artistry behind his landscape paintings. The way in which the artist manipulates the paint proves that his art practice is strongly based on technique and each of his artworks demonstrates that fact. The closer one gets to his paintings; the more one can see the details in Veo's brushstrokes. Though Veo relies on his intuition or gut when it comes to choosing the subject matter of his work, the artist unconsciously taps into his own childhood memories as well as the human psyche.

In *Grey Field* and *Ginger Field*, Veo uses the fragmented memory of his upbringing in the countryside of Quebec as the subject matter. He uses the landscapes so not solely to capture the immensity or the feeling of space but also to demonstrate the artist's attempt at creating an illusion or a world in itself that he has yet to decipher – especially in *Grey Field*. The representation of the thick cloud of fog can be seen as an interpretation of the artist's thought process while creating his work as well as the notion of its unknown future. The phenomenon of the unknown future is something that we as humans face on a daily basis and can relate to. The lack of perspective on one's own life leads to multiple lingering questions of doubt such as “what I am” or “what do I do next.” Veo captures that notion efficiently through the landscapes and he forces the viewer to revisit a time in their own life when everything seemed obscured by the various obstacles of life.

Contrary to the phenomenon of the unknown depicted in *Grey Field*, Veo's *Ginger Field* shows us a different side of the human psyche where clarity is present. There is no longer a sense of a future being covered by fog or a veil that blurs the viewer's perspective but instead there is a vast field where there is an endless amount of possibilities. The fact that Veo chooses not to add any objects within the landscape also supports the idea that *Ginger Field* is a landscape painting showing the human mind in a state of awareness; in other words a state in which nothing is unknown.

What the viewer should appreciate in Veo's paintings is the fact that through his work he is nakedly sharing his creative experience with the viewer. An experience that is all about self, awareness and the stillness that surfaces once clarity is present.



LAURENT VIAU-LAPOINTE

Laurent Viau-Lapointe
Sculpture Jeunesse
Dimensions variables /
Dimensions variable, 2014
Installation à technique mixte /
Mixed media installation

FR Laurent Viau-Lapointe, artiste multidisciplinaire et musicien, concentre sa pratique sur la sculpture, la vidéo et l'art performance. Son œuvre intitulée *Sculpture Jeunesse* se compose d'objets modelés dans de la silicone, puis moulés dans du plastique. Laurent Viau-Lapointe explore ici l'une des plus importantes dichotomies de la recherche en histoire de l'art, soit l'opposition entre les beaux-arts et les objets produits en série. Ce contraste est représenté par un crucifix posé sur un piédestal (symbolisant une œuvre d'art) et entouré d'une pile d'objets disparates semblables à des rebuts (évoquant la production de masse). La dichotomie est renforcée par la rigidité et la stabilité associées au piédestal. En effet, ces caractéristiques confèrent au crucifix le statut d'œuvre d'art, ce qui donne l'impression que cet objet est vraiment à sa place dans le lieu d'exposition. Par ailleurs, les boîtes ayant servi à transporter les objets du studio de l'artiste à la galerie d'art ont été laissées par terre, à côté des « rebuts ». Elles représentent la commodité, la mobilité et l'efficacité associées à la production en série.

Or, lorsqu'on examine l'œuvre de plus près, on constate que la dichotomie entre les beaux-arts et la production de masse est plus complexe. Chacun des objets de la pile a été soigneusement modelé dans de la silicone, moulé dans du plastique polyuréthane, déformé, puis refaçoné par l'artiste. Les deux catégories d'objets – celui posé sur un socle de présentation et ceux disposés sur le plancher – possèdent à la fois des caractéristiques propres aux beaux-arts (la création de ces objets d'art a nécessité une grande minutie) et des attributs associés à la production de masse (l'artiste a créé des centaines d'objets similaires dont la fabrication a nécessité une quinzaine de minutes par pièce). S'apparentant à des jouets, ces objets amusants semblent avoir été fabriqués par un jeune artiste en quête de divertissement. Ainsi, *Sculpture Jeunesse* vient bouleverser la façon dont le spectateur conçoit les beaux-arts et les artéfacts produits en série.

Dans son œuvre, Laurent Viau-Lapointe explore également la polarité entre les objets sacrés et la notion de « l'art pour l'art ». En effet, la présence du crucifix semble, à première vue, évoquer des questions religieuses et identitaires. D'ailleurs, *Sculpture Jeunesse* a été réalisée l'an dernier, lorsque le Parti Québécois a proposé l'adoption d'une charte des valeurs québécoises visant à interdire aux employés de la fonction publique le port de signes religieux ostentatoires. Or, dans cette œuvre, le crucifix perd toute connotation politique puisqu'il est placé à proximité d'autres pièces, soit des raclettes lave-vitres, des aides à la traction et des plaques d'immatriculation québécoises. Bien que le spectateur puisse supposer que le crucifix revêt un sens politique ou religieux, la croix est ici représentée comme un simple objet de plastique tordu parmi d'autres.

Ces objets sont présentés tant pour leur aspect esthétique que pour leur valeur à titre de produits manufacturés. En effet, le crucifix, ici transformé et tiré hors de son contexte habituel, fait l'objet d'une enquête esthétique. De fait, le spectateur est appelé non pas à interagir physiquement ou spirituellement avec le crucifix, comme il le ferait dans un contexte de dévotion, mais plutôt à jeter un regard critique sur les artéfacts présentés et à les percevoir tels qu'ils sont, c'est-à-dire comme des objets amusants. Ainsi, le spectateur reste dans un état de détachement par rapport au crucifix; dès lors, toute possibilité d'interaction soutenue (ou dévotionnelle) avec l'objet est annihilée, laissant place à une contemplation neutre. L'œuvre de Laurent Viau-Lapointe ébranle les fondements de la dichotomie entre la dimension religieuse associée au crucifix et la valeur strictement esthétique des objets.

LAURENT VIAU-LAPOINTE

Artiste / Artist

Laurent Viau-Lapointe est un musicien et un artiste multidisciplinaire travaillant principalement en sculpture, en vidéo et en art performance. Sa participation active dans l'excentrique groupe de death metal TRIBUNAL alimente sa démarche artistique exubérante et subversive. Autoproclamé « artiste rock jeunesse », Laurent Viau-Lapointe vit et travaille présentement à Montréal.

Laurent Viau-Lapointe is a musician and multidisciplinary artist working primarily in sculpture, video and performance art. His ongoing involvement in the eccentric death metal band TRIBUNAL feeds his exuberant and subversive approach to art making. Self-proclaimed "Rock & Youth Artist", Laurent Viau-Lapointe currently lives and works in Montreal.

DANIEL S. SÁENZ

Auteur / Author

Étudiant de troisième année au Département des sciences des religions de l'Université Concordia, Daniel S. Sáenz est coordonnateur du congrès annuel d'histoire de l'art de la revue *Concordia Undergraduate Journal of Art History (CUJAH)*. Inscrit au programme de baccalauréat avec Honours en sciences des religions et mineure en histoire de l'art, il s'intéresse à l'histoire, aux théories et à la pratique de l'art religieux.

Daniel S. Sáenz is a third-year undergraduate student in the Department of Religion at Concordia University and serves as the Coordinator of *CUJAH's* Art History Conference. Completing an honours degree in Religion with a minor in Art History, Sáenz is interested in the history, theory, and practice of religious art.

EN Laurent Viau-Lapointe, a multidisciplinary artist and musician, works primarily in sculpture, video, and performance art. His work, *Sculpture Jeunesse* (Youth Sculpture), is composed of objects molded in silicone and cast in plastic. Viau-Lapointe explores one of the most salient dichotomies in art historical inquiry: fine art versus mass-produced objects. This tension is represented by the crucifix standing on a pedestal (fine arts) and the pile of what looks like debris lying next to the pedestal (large-scale production). The dichotomy is reinforced by the rigidity and stability associated with the pedestal, which gives the crucifix a status of fine art, and thus gives the impression that it belongs in the exhibition space. Moreover, the box used to transport the objects from the artist's studio to the gallery is left on the floor next to the debris, representing the mobility, practicality, and efficiency of mass-production.

Upon closer examination, however, one realizes that the fine art / standardized production dichotomy is more complex. Every single object in the pile has been carefully molded in silicone, cast in polyurethane plastic, distorted and reshaped by the artist's hand. Both types of objects – the one on the pedestal and the ones on the floor – follow a process that imbues them with characteristics of the fine arts (careful art-making) and of mass-production (the artist created hundreds of similar objects, and each took about fifteen minutes to make). These playful and toy-like objects seem to be the product of a young artist having fun. In doing so, Viau-Lapointe's work challenges the viewer's conception of the fine arts and mass-produced artifacts.

Viau-Lapointe also explores the polarity between sacred objects and art for art's sake. The crucifix seems to address issues of religiosity and identity. They were completed in the past year when the Parti Québécois proposed the Charte des valeurs québécoises, which would ban the wearing of conspicuous religious objects or garments by public service workers. The artist's crucifix, however, loses political significance when put into conversation with his other pieces: squeegees, traction aids, and Québec license plates. Whereas the viewer may expect the crucifix to have political and religious significance, it remains a piece of twisted plastic amongst many others.

These objects are placed in front of us for their aesthetic value, as well as their value as manufactured objects. The crucifix, for instance, taken out of its original context and stripped from its original form, becomes the object of aesthetic inquiry. The viewer is encouraged to critically engage with Viau-Lapointe's works, or simply to see them as the playful objects that they are, rather than to physically or spiritually engage with the crucifix as one would in a devotional context. The viewer is to remain detached from the crucifix, and all possibilities for sustained (or devotional) interaction with the object are annihilated, thus encouraging a disinterested contemplation. Viau-Lapointe's work shakes the foundations of the dichotomy between the religious aspects of the crucifix and qualities of objects valued for their aesthetic properties.



ZOË WONFOR
Artiste / Artist

Zoë Wonfor et Thomas Quail sont tous deux originaires de Calgary, en Alberta. Étudiante de quatrième année à l'Université Concordia, Zoë est inscrite au programme conjoint d'histoire de l'art et d'arts plastiques. Quant à Thomas Quail, doctorant à l'Université McGill, il se consacre à l'analyse de problèmes situés au confluent des mathématiques et de la biologie. Musicien à ses heures, il joue de l'alto.

Zoë Wonfor and Thomas Quail are both originally from Calgary, Alberta. Zoë is in her fourth year at Concordia University in the joint program of Art History and Studio Art. Thomas Quail is a PhD student at McGill University where he studies problems at the intersection of mathematics and biology. He is also an active violist.

JENNIFER RASSI
Auteure / Author

Finissante à l'Université Concordia, Jennifer Rassi obtiendra cette année un diplôme de baccalauréat en histoire de l'art. Ses champs d'intérêt, qui évoluent au fil du temps, comprennent la photographie, l'architecture et les pratiques de conservation, ce qui l'amène à explorer constamment de nouvelles inspirations artistiques. Jennifer Rassi est membre de l'équipe de direction de la revue *CUJAH*, où elle travaille actuellement à titre de coordonnatrice des événements.

Jennifer Rassi is entering her third and final year of an art history BFA at Concordia University. Her interests, although always developing, include photography, architecture, and curatorial practices which has led her to be on the constant lookout for new artistic inspirations. She is currently on the Executive Team of *CUJAH* as Events Coordinator.

FR Réalisée par Zoë Wonfor, l'œuvre cinématographique *Après Jeanne-Claude* évoque, par ses images d'un esthétisme pur, le sentiment d'attente ainsi que les notions de processus, de mémoire et d'environnement qu'il suppose. La vidéo, envoûtante et empreinte de sérénité, a été tournée au moyen d'une caméra fixe à l'intersection de l'avenue Casgrain et de la rue Saint-Zotique, dans la Petite-Italie, à Montréal. Le film met en scène un immeuble d'habitation en copropriété en cours de construction. En raison du climat hivernal rigoureux, le chantier a été déserté. Le bâtiment étant recouvert d'une toile, sa nature résidentielle s'estompe, révélant le caractère éphémère des étapes de sa construction et l'incertitude quant à sa résistance. Ne divulguant ni le début ni la fin du processus, la vidéo montre la structure architecturale occultée, immortalisée dans son état d'inachèvement, telle une image figée dans le temps.

L'œuvre a été réalisée avec la collaboration de Thomas Quail, doctorant à l'Université McGill et violoniste passionné, dont la musique a servi de trame sonore au film. Bien que la pièce instrumentale ait été composée longtemps avant la production de la vidéo, son interprétation rythmée met en relief le mouvement lent de l'image et crée un effet de synchronisme. La musique ensorcelante souligne le caractère énigmatique de la structure dissimulée sous la bâche tordue et déchirée. Alors qu'un vent impétueux souffle sur le bâtiment, le mouvement de la toile attise la curiosité du spectateur. En effet, l'ondulation de la bâche laisse deviner les contours nets de la structure et permet d'entrevoir brièvement l'intérieur sombre du bâtiment. Dès que le vent s'apaise, cette vision se dérobe à notre regard, puis le cycle recommence. Seul le vent permet qu'on aperçoive la structure. Par ailleurs, la bourrasque produit un effet théâtral lorsqu'elle dévoile le produit final, laissant place à la réalité des souvenirs passés.

Le titre *Après Jeanne-Claude* fait référence aux créations de Jeanne Claude et Christo, qui forment à la fois un couple et un duo d'artistes. Leur pratique consiste à recouvrir de larges structures à l'aide de toiles semblables à celle que l'on voit dans la vidéo de Zoë Wonfor. Cela dit, lorsqu'une charpente est couverte, la réalité de l'objet en tant que tel n'existe plus. Nous prenons alors conscience d'un fait troublant : notre environnement bâti n'est qu'accessoire. L'œuvre d'art cherche à dévoiler la vérité, à souligner que nous tendons à ne pas apprécier à leur juste valeur l'environnement et le nécessaire, à en reconnaître l'importance seulement lorsqu'ils sont cachés, oubliés ou réexposés.

À la fois obsédant et paisible, le film établit un lien émotif entre le milieu urbain et le spectateur. Témoin de ce moment précis, perdu dans le temps, ce dernier prend conscience d'une réalité à laquelle il ne prête habituellement pas attention. Comme la vidéo ne comporte pas de narration à proprement parler, le spectateur est appelé à en dégager sa propre interprétation. Il le fait à la lumière des aspects esthétiques et musicaux de l'œuvre. Au bout du compte, il demeure dans l'attente, tenaillé par l'envie d'en voir plus.

Zoë Wonfor
Après Jeanne-Claude
Dimensions variables / Dimensions variable, 2014
Vidéo / Video
Compositeur et violoniste / Composer and Violinist:
Thomas Quail

EN When approaching the still shot video *Après Jeanne-Claude* (After Jeanne-Claude) by Zoë Wonfor, the concepts of process, memory, and environment arise from the expectancy produced by the sheer aesthetics of the image. The hypnotic and serene video, which was shot on the corner of avenue Casgrain and rue Saint-Zotique in Little Italy, Montreal, captures a condo complex under construction; due to the harsh winter climate, the building site is in a state of stand still. As the building is wrapped up, the essence of habitation vanishes only to reveal the ephemerality of each step into the process of constructing a built environment and the uncertainty of its endurance. This moment captured through the lens of the artist unveils a hidden architectural structure in its prime form without revealing a beginning or conclusion – simply pausing a moment in time.

This artwork involves collaboration with Thomas Quail, a Ph.D. student at McGill University and avid violist, whose composition Wonfor uses as a soundtrack. Although the music had been composed long before the video had been created, the rhythmic playing of violin enhances the slow movement generating a moment of synchronicity. The mesmerizing music underscores the mystery of what lies beneath the torn and rattled plastic sheets covering the structure of the building. As the strong wind blows against the building, the sheets tease the audience, revealing sharp edges of the exterior structure with a slight view of the dark interior only to disappear quickly as the gust of air stops and repeats once again. The anticipation of the wind is the only source of uncovering the wrapping around the structure, producing a sense of theatrics when the final product is displayed, and the reality of past memory.

The title *Après Jeanne-Claude*, makes reference to the artistic practice of Christo and Jeanne-Claude, a husband and wife team. Their practice consisted of wrapping large structures in fabric aesthetically similar to that used to cover the building in Wonfor's video. Similarly, when a large structure is wrapped, the actuality of the object is no longer there, resulting in an unsettling notion of how the built environment around us is merely expendable. This artwork is engaged in exposing the truth, as we tend not to appreciate our surrounding environment and necessities, and only acknowledge them once they are hidden, forgotten, and re-exposed.

The haunting yet peaceful video creates an emotional relationship between the urban environment and the spectators. These specific moments lost in time give the viewer an opportunity to witness an aspect typically ignored. As there is no significant narrative provided in the video, the audience will be able to establish, through the aesthetics and musicality, their own analysis but will always be left waiting and wanting to see more.

COMBINE 2014 / 27 OCTOBRE-5 DÉCEMBRE

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de l'exposition annuelle des étudiants de premier cycle telle que présentée à la Galerie FOFA de l'Université Concordia. COMBINE 2014 reçu un soutien financier de la Fine Arts Student Alliance (FASA), et de la Faculté des beaux-arts de l'université.

COMBINE 2014 / OCTOBER 27-DECEMBER 5

This publication was realized in conjunction with the annual undergraduate exhibition presented by the FOFA Gallery of Concordia University. COMBINE 2014 received financial support from the Fine Arts Student Alliance (FASA), and from the University's Faculty of Fine Arts.

ARTISTES / ARTISTS

David Bellemare, Kaeten Bonli, Sophia Borowska, Julien Bouthillier, Chloé Bourdages-Roy, Sonia Halpern-Bazar, Benjamin Lalonde, Tricia Livingston, Megan Moore, Alexandre Pépin, Laurence Pilon, Fabien Seguin, Véronique Sunatori, Lucino Veo, Laurent Viau-Lapointe, Zoë Wonfor

AUTEURS / AUTHORS

Nathalie Agostini de Francisco, Anne-Solène Bayan, Ellen Belshaw, Catherine Bergeron, Elsbeth Cossar, Ashlee Griffiths, Marnie Guglielmi-Vitullo, Petra Höller, Tiffany Le, Karen Lee Chung, Jera MacPherson, Rebecca Proppe, Jennifer Rassi, Daniel Saenz, Emma Wilson, Mattia Zylak

PHOTOGRAPHIE / PHOTOGRAPHY

Guy L'Heureux, in situ

TRADUCTION / TRANSLATION

Anglais-Français / English-French
Translation Services, Concordia University
Français-Anglais / French-English
Isabelle Mignault

DIRECTION ARTISTIQUE / ART DIRECTION

Nathalie Dumont

DESIGN GRAPHIQUE / GRAPHIC DESIGN

Jonathan Boemi, Geneviève Fortin, Alex Pelchat-White, Jessie Zhao

ÉDITEURS / EDITORS

Dr. Anna Waclawek, Mark Clintberg, PhD

GALERIE FOFA GALLERY

Directrice / Director: Jennifer Dörner
Coordinatrice d'exposition / Exhibition Coordinator: Isabelle Mignault
Agents de réception / Gallery Attendants: Jeanette Johns, A.N. Soubiran, Victor Arroyo

TYPOGRAPHIE / TYPOGRAPHY

Minion Pro, Activist

ÉQUIPE TECHNIQUE / TECHNICAL TEAM

Philip Kitt, Andrew Harder

FOFA REMERCIE / FOFA THANKS

Nathalie Dumont, Dr. Anna Waclawek, Mark Clintberg, Clinton Glenn, Kris Millar, Jake Moore, David Kessous (Lg2boutique), Phil Hawes (CDA), Concordia: Fine Arts Student Alliance (FASA), Faculty of Fine Arts, VAV Gallery, Translation Services, Fine Arts Research Facilities (FARF)

Galerie FOFA Gallery
Concordia University
1455, boulevard de Maisonneuve Ouest, EV 1.175
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
fofagallery.concordia.ca

ISBN 978-1-927629-13-0
Tous droits réservés / All rights reserved

© 2014 Galerie FOFA Gallery
© 2014 Les artistes et les auteurs /
The artists and the authors

Dépot légal / Legal Deposit
Bibliothèque nationale et archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada /
Library and Archives Canada

Imprimé au Canada / Printed in Canada
Les imprimeries Rubiks Printing Company
rubiks.ca



FACULTÉ DES BEAUX-ARTS

Galerie FOFA

